



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TIAGO BARBOSA SOUZA

**VIVÊNCIAS LITERÁRIAS DO CORPO NA OBRA ROMANESCA DE MICHEL
HOUELLEBECQ**

FORTALEZA

2024

TIAGO BARBOSA SOUZA

VIVÊNCIAS LITERÁRIAS DO CORPO NA OBRA ROMANESCA DE MICHEL
HOUELLEBECQ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, para fins de obtenção do título de doutor. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão
Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Martine Suzanne Kunz

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S236v Souza, Tiago Barbosa.
Vivências literárias do corpo na obra romanesca de Michel Houellebecq / Tiago Barbosa Souza. –
2024.
345 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão.

Coorientação: Profa. Dra. Martine Suzanne Kunz.

1. Corpo e literatura. 2. Literatura contemporânea. 3. Literatura de língua francesa. 4. Michel
Houellebecq. I. Título.

CDD 400

TIAGO BARBOSA SOUZA

VIVÊNCIAS LITERÁRIAS DO CORPO NA OBRA ROMANESCA DE MICHEL
HOUELLEBECQ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, para fins de obtenção do título de doutor.
Área de concentração: Literatura Comparada.

Data de aprovação: 07/05/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Martine Suzanne Kunz (Coorientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Karol Stefanie Souza Garcia
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luizir de Oliveira
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Márcio Ferreira Rodrigues Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao menino Isaac.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço o imenso apoio e dedicação da querida professora Martine Kunz, que, desde a graduação, passando pelo mestrado, foi uma afetuosa geradora de aprendizados, uma incitadora de paixões, uma agitadora de ideias, uma combatente implacável da inércia e uma parceira de tantos debates francos e vívidos.

Ao também querido professor Tito Lívio Romão, que acolheu a mim e ao meu projeto com muito carinho e desenvolveu um importante trabalho de aprimoramento desta tese.

Aos professores Karol Garcia e Luizir de Oliveira, cujas contribuições no exame de qualificação foram imprescindíveis para a totalidade do trabalho que aqui se apresenta.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, que participaram sobremaneira na minha qualificação profissional e ofereceram suporte importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

À professora Márcia Arbex e ao professor Márcio Pereira, por gentilmente aceitarem participar da apreciação deste trabalho.

Aos colegas de turma, com quem tive a imensa satisfação de estudar, produzir pesquisa e estabelecer importantes laços afetivos durante o processo de doutoramento.

Aos meus pais, Ana Lúcia e Mauro, a (tia) Vera e a minhas irmãs, Gláucia e Gabriela, pelo amor incondicional, o acolhimento e os vários momentos de alegria que iluminaram essa vivência.

A Nayana Santos e Dyego Lisboa, cujo profissionalismo e atenção foram determinantes para possibilitar o meu equilíbrio e a viabilidade da execução deste trabalho.

A Girlene (Gigi), pelo dedicado apoio e cuidado com a minha família.

Aos meus queridos amigos, os que estiveram presentes nos momentos mais difíceis e nos de descontração, assim como os que estiveram distantes nesse período, pelos rumos que a vida tomou, mas cuja amizade permanece forte.

Aos meus sogros, Dulcinéa e João, pela carinhosa presteza de sempre e a valiosa amizade.

A Carol, que ofereceu apoio e afeto e esteve presente em todos os momentos do processo de escrita deste trabalho.

A Isaac, por cantarolar enquanto brinca, por se entusiasmar com as pequenas descobertas, por sorver a beleza do mundo com leveza, por sorrir e iluminar a vida de todos ao redor.

*“C’est avec les beaux sentiments qu’on fait de
la mauvaise littérature.”*
André Gide (2017, l. 5082)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo comparatista das representações do corpo na obra romanesca de Michel Houellebecq, a fim de compreender como a construção da corporeidade na escrita literária se relaciona com a problemática das relações humanas contemporâneas. Para tanto, objetivamos analisar o uso do discurso literário na representação do corpo segundo uma ideia de fragmentação física, análoga a uma ideia de degradação das relações sociais contemporâneas, na estruturação da prosa de Michel Houellebecq, pela reflexão sobre os usos do corpo e sua integração com o mundo na era pós-industrial, com base nas obras selecionadas; a análise do pensamento do autor no que diz respeito à escrita literária e seus diálogos com outras áreas do conhecimento, através do método comparativo; a exploração das técnicas narrativas que se utilizam do corpo como elemento central de funcionamento, nos romances propostos; bem como o uso do corpo como parte de uma metáfora de estados e relações sociais característicos da contemporaneidade ocidental; e o exame das representações do corpo fragmentado e sua função na construção do discurso literário, no *corpus* selecionado. Este trabalho visa, portanto, a aprofundar a compreensão da obra de Michel Houellebecq, tendo em vista sua forma de pensar o corpo e fundar nele o seu projeto artístico. O estudo aqui desenvolvido considera não apenas os elementos literários, mas também as questões filosóficas, políticas e sociológicas presentes nas obras do autor, que corroboram a centralidade do corpo e com a hipótese lançada por esta pesquisa. Baseada no método comparativo, a análise ora proposta visa à abordagem dos oito romances de Michel Houellebecq dos pontos de vista temático, formal e metaficcional. Para tanto, servimo-nos de estudos de pesquisadores como Barthes (2012), Dubois (2000), Bauman (1998; 2014), Le Breton (2012; 2013; 2015), Courtine e Vigarello (2011), Queval (2008), Vasseur (2004), Haraway (2000; 2006; 2016), Marx e Engels (2012), Viard (2013), Novak-Lechevalier (2018; 2022), Preciado (2018), Gazalé (2017), Foucault (2008; 2013; 2021), entre outros.

Palavras-chave: corpo; Michel Houellebecq; literatura contemporânea.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à réaliser une étude comparée des représentations du corps dans les romans de Michel Houellebecq, afin de comprendre comment la construction de la corporéité dans l'écriture littéraire est liée à la problématique des relations humaines contemporaines. Pour ce faire, nous avons comme objectif d'analyser l'usage du discours littéraire dans la représentation du corps selon une idée de fragmentation physique, analogue à une idée de dégradation des rapports sociaux contemporains, dans la structuration de l'écriture de Michel Houellebecq, par la réflexion sur les usages du corps et son intégration au monde à l'ère post-industrielle, à partir d'œuvres choisies ; l'analyse de la pensée de l'auteur à l'égard de l'écriture littéraire et de ses dialogues avec d'autres domaines du savoir, à travers la méthode comparative ; une exploration des techniques de récit qui utilisent le corps comme élément central de fonctionnement, dans les romans sélectionnés ; ainsi que l'utilisation du corps comme partie d'une métaphore des états et des relations sociales caractéristiques de la contemporanéité occidentale ; et l'examen des représentations du corps fragmenté et de sa fonction dans la construction du discours littéraire, dans le *corpus* sélectionné. Cet ouvrage vise donc à approfondir la compréhension de l'œuvre de Michel Houellebecq, considérant sa façon de penser le corps et de fonder sur lui son projet artistique. L'étude développée ici considère non seulement les éléments littéraires, mais également les questions philosophiques, politiques et sociologiques présentes dans les œuvres de l'auteur, qui corroborent l'hypothèse lancée par cette étude. À partir d'une méthodologie comparative, l'analyse que nous proposons vise à l'approche des huit romans de Michel Houellebecq d'un point de vue thématique, formel et métafictionnel. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les études de chercheurs tels que Barthes (2012), Dubois (2000), Bauman (1998 ; 2014), Le Breton (2012 ; 2013 ; 2015), Courtine et Vigarello (2011), Queval (2008), Vasseur (2004), Haraway (2000 ; 2006 ; 2016), Marx et Engels (2012), Viard (2013), Novak-Lechevalier (2018 ; 2022), Preciado (2018), Gazalé (2017), Foucault (2008 ; 2013 ; 2021), entre autres.

Mots-clé: corps; Michel Houellebecq; littérature contemporaine.

ABSTRACT

This work aims to perform a comparative study of the representations of the body in Michel Houellebecq's novels, in order to understand how the construction of corporeality in his literary writing relates to the problematic of contemporary human relations. Therefore, we aim to analyze the use of literary discourse in the representation of the body according to an idea of physical fragmentation, analogous to an idea of degradation of contemporary social relations, in the structuring of Michel Houellebecq's prose, through reflection on the uses of the body and its integration with the world in the post-industrial era, based on the selected novels; the analysis of the author's thoughts regarding literary writing and his dialogues with other areas of knowledge, through the comparative method; the exploration of narrative techniques that use the body as a central operating element in the proposed novels; as well as the use of the body as part of a metaphor for states and social relations characteristic of western contemporary; and the examination of representations of the fragmented body and its function in the construction of literary discourse, in the selected *corpus*. This work aims, therefore, to deepen the understanding of Michel Houellebecq's work, keeping in view his way of thinking about the body and founding his artistic project on it. The study developed here considers not only the literary elements, but also the philosophical, political and sociological issues present in the author's works, which corroborate the centrality of the body and the hypothesis launched by this research. Based on the comparative method, the analysis proposed here aims to approach Michel Houellebecq's eight novels from thematic, formal and metafictional points of view. To do so, we used studies by researchers such as Barthes (2012), Dubois (2000), Bauman (1998; 2014), Le Breton (2012; 2013; 2015), Courtine and Vigarello (2011), Queval (2008), Vasseur (2004), Haraway (2000; 2006; 2016), Marx and Engels (2012), Viard (2013), Novak-Lechevalier (2018; 2022), Preciado (2018), Gazalé (2017), Foucault (2008; 2013; 2021), among others.

Palavras-chave: body; Michel Houellebecq; contemporary literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – *Balloon Rabbit*. Jeff Koons, 2005-2010. Escultura em aço inoxidável polido espelhado com revestimento transparente. 426.7 x 205.1 x 271.8 cm. p. 116
- Figura 2 – *Cain and Abel*. Damien Hirst, 1994. Vidro, aço pintado, silicone, acrílico, braçadeiras plásticas, bezerros e solução de formaldeído, em duas partes, cada uma com: 104 x 169.5 x 62.5 cm. p. 116
- Figura 3 — Pentagrama sobre o mapa da Europa. Fonte: Houellebecq (2022, l. 5828).
..... p. 138
- Figura 4 — Imagem de Baphomet. Fonte: Houellebecq (2022, l. 3620)..... p. 138
- Figura 5 — Capa de um número da revista *Pif Gadget*. Fonte: https://www.bedetheque.com/media/Couvertures/Couv_254025.jpg p. 141
- Figura 6 — *La Poupée*, Hans Bellmer (1935 - 1936). Fonte: Centre Pompidou (1996)... p. 312
- Figura 7 — *The Torchbearer*, Gunther von Hagens. Fonte: The Touring Exhibitions (2015)
..... p. 313

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 O ESCRITOR, O DETETIVE E O ESPIÃO: A ESCRITURA HOUELLEBECQUIANA EM JOGO	30
2.1 O estilo houellebecquiano em questão.....	30
2.2 Foco narrativo, tempo, espaço.....	38
2.3 A construção dos personagens, o narrador houellebecquiano.....	51
2.4 Romantismo, melodrama, paisagens	55
2.5 O duplo: pares de personagens, jogos de espelhos.....	67
2.6 <i>Mise en abyme</i>	71
3 PÓS-MODERNIDADE E ARTE CONTEMPORÂNEA	77
3.1 A era pós-industrial, o capitalismo e o presumido fracasso social do Ocidente: o antropoceno rumo ao pós-humano	77
3.2 Violência, fetichização do corpo e cultura de massa: o grotesco como estilo.....	94
3.3 Instrumentos de arte, de trabalho e de crime: o corpo nas duas extremidades da ferramenta.....	107
4 HOUELLEBECQ DIANTE DO MUNDO: CIENTIFICISMO E OUTROS DIÁLOGOS	123
4.1 O mundo sob o microscópio: um observador afiado da realidade contemporânea	124
4.1.1 Escrita de si.....	124
4.1.2 Cientificismo místico.....	133
4.1.3 Política.....	146
4.2 Diálogos literários, filosóficos e sociopolíticos de Michel Houellebecq.....	153
4.2.1 Lovecraft.....	154
4.2.2 Schopenhauer	157
4.2.3 Comte	164
4.2.4 Balzac	174
5 SEXUALIDADE, MORTE E FRAGMENTAÇÃO DO CORPO NA PROSA FICCIONAL DE MICHEL HOUELLEBECQ	183
5.1 União em um só corpo: o sexo e o feminino nos romances de Houellebecq	183
5.1.1 O desejo sexual.....	186
5.1.2 <i>Reductio sexualis</i>	189
5.1.3 Sexualidades desviantes.....	203

5.1.4 Prostituição e turismo sexual.....	219
5.1.5 O feminino e a sexualidade	224
5.2 No limiar do homem: infância, velhice e o corpo como artefato nos romances de Houellebecq.....	236
5.2.1 Ninguém nasce homem: torna-se homem.....	238
5.2.2 O patriarcado contra o homem	241
5.2.3 Masculinismo e reacionarismo	246
5.2.4 O corpo como artefato, o racismo	260
5.2.5 Infância	263
5.2.6 Pai, ausência e melancolia.....	268
5.2.7 A velhice do homem.....	278
5.3 Corpos diminuídos: a fragmentação do corpo para pensar o mundo contemporâneo pela ótica houellebecquiana.....	283
5.3.1 Velhice e morte.....	284
5.3.2 Eutanásia	292
5.3.3 Corpos diminuídos, vidas na fronteira.....	298
5.3.4 Corpos fragmentados	301
5.3.5 Desaparecer de si	314
CONCLUSÃO	323
REFERÊNCIAS	331

1 INTRODUÇÃO

Haveria, de um lado, a ciência, o sério, o conhecimento, o real. De outro, a literatura, sua gratuidade, sua elegância, seus jogos formais; a produção de “textos”, pequenos objetos lúdicos comentáveis pela adição de prefixos (para, meta, inter). O conteúdo desses textos? Não é saudável, não é lícito, é até imprudente falar disso.¹ (Houellebecq, 1998a, l. 366).

A obra do escritor francês Michel Houellebecq é um exemplo emblemático de como a literatura está imbricada nas reflexões das vivências humanas na contemporaneidade. O corpo, elemento primordial da existência humana, tem um papel central na escritura² do autor, que o utiliza como metáfora das problemáticas sociais e afetivas da atualidade. Neste trabalho, propomos uma análise comparatista das representações do corpo na obra romanesca de Houellebecq, a fim de compreender como a construção da corporeidade na escrita literária se relaciona com a problemática das relações humanas contemporâneas. Partimos da hipótese de que, nos romances de Houellebecq, a representação fragmentária do corpo se assemelha às relações sociais atuais, marcadas pelo individualismo e pela reificação do humano, como se expressa em suas obras.

A ficção de Michel Houellebecq traz à reflexão, de forma recorrente, temas caros à contemporaneidade, como os avanços da microbiologia, da genética, da farmácia, da medicina protética, dos transplantes e da criação de órgãos artificiais e suas implicações na vida das pessoas em suas relações sociais, na medida em que parte desses avanços acabam resultando em um forte controle do corpo, da vida e da morte. O controle biológico do corpo é abordado na obra de Houellebecq através da exposição de personagens e situações com as quais a linguagem literária é exercitada de modo a possibilitar reflexão a respeito de problemáticas sociais, políticas e humanísticas caras ao nosso tempo. Assim, outros temas se juntam a esses na formulação de um ideário próprio ao autor, como o suicídio, a eutanásia, a inseminação artificial, o aborto e a problemática migratória.

¹ *Il y aurait d'un côté la science, le sérieux, la connaissance, le réel. De l'autre la littérature, sa gratuité, son élégance, ses jeux formels ; la production de « textes », petits objets ludiques commentables par l'adjonction de préfixes (para, méta, inter). Le contenu de ces textes ? Il n'est pas sain, il n'est pas licite, il est même imprudent d'en parler.* Todas as traduções de trechos das obras de Michel Houellebecq são nossas.

² Utilizamos o termo escritura no sentido adotado por Leyla Perrone-Moisés nas traduções dos textos de Roland Barthes. Como ela explica no posfácio de *Aula*, “para Barthes, a *escritura* é a escrita do escritor” (Perrone-Moisés, 2007, p. 38). Utilizamos, portanto, o termo como sinônimo de escrita literária, designando textos que têm valor em si mesmos, para além do conteúdo, que são fruto de um trabalho estético sobre a língua. Essa escolha de diferenciação lexical entre “escrita” e “escritura” na tradução do único termo francês “*écriture*” se baseia no entendimento de Barthes, em *O grau zero da escritura*, de que a língua “está aquém da Literatura” (Barthes, 1974, p. 122). Em *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes, sublinhando o entendimento dessa escrita diferenciada, aponta que a língua que escritores como eles fundam “não é, evidentemente, uma língua linguística, uma língua de comunicação. É uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa) [...]” (Barthes, 2005, p. X).

O escritor, originário da ilha da Reunião – departamento ultramarino francês integrante das Ilhas Mascarenhas, no litoral sudeste da África –, vive na França metropolitana desde a infância. Agrônomo de formação, iniciou seu trabalho artístico ainda durante os estudos universitários, quando publicou poemas na pequena revista *Karamazov*, que ele mesmo fundou e que teria pouca duração (Demonpion, 2005). Na mesma época, iniciou a produção de um curta-metragem intitulado *Cristal de souffrance* (1978) e, após sua formatura como engenheiro agrônomo em 1978, conheceu o poeta, ensaísta e então diretor da *Nouvelle Revue de Paris*, Michel Bulteau, que o convidou para colaborar na coleção “*Les Infréquentables*”, onde foi publicado pela primeira vez o ensaio “*Contre le monde, contre la vie*”, sobre H.-P. Lovecraft. Em 1982, o escritor voltou a produzir um curta-metragem, intitulado *Déséquilibres*. Em 1991, publicou a coletânea de poemas *La Poursuite du bonheur*, que lhe rendeu o prêmio Tristan-Tzara. Após essa publicação, iniciou-se o seu trabalho ficcional em prosa, em uma sequência de oito romances, que constituem as obras selecionadas no *corpus* do presente estudo: *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les particules élémentaires* (1998b), *Plateforme* (2001), *La possibilité d'une île* (2005a), *La carte et le territoire* (2010), *Soumission* (2015), *Sérotonine* (2019) e *Anéantir* (2022).

Durante essa sequência de publicações, o autor permaneceu realizando outros trabalhos, inclusive envolvendo cinema. A sua segunda coletânea de poemas, *Le Sens du combat*, foi publicada em 1996, e, no mesmo ano, os seus poemas foram lançados em um álbum de mesmo nome, recitados ao som de música improvisada por Jean-Jacques Birgé e Martine Viard. Após interpretar, ele mesmo, as faixas do álbum *Présence humaine* (2000b), também baseado em seus poemas, Houellebecq lançaria, ainda, *Établissement d'un ciel d'alternance* (2007), no mesmo estilo, com acompanhamento musical de Jean-Jacques Birgé. Em 1999, uma terceira coletânea de poemas, *Renaissance*, foi publicada e, em 2000, um livro no formato de narrativas fotográficas, *Lanzarote*. No mesmo ano, o livro *Poésies* (2000) reagrupava os poemas publicados nas coletâneas anteriores. Outras duas obras em poesia seriam lançadas posteriormente: *Configuration du dernier rivage* (2013) e *Non reconcilié: anthologie personnelle, 1991-2013* (2014).

No cinema, Houellebecq fez aparições como ator e produziu filmes de longa e curta duração. Em 2001, foi difundido na série televisiva “*L'Érotisme vu par...*”, no Canal+, seu curta-metragem erótico *La Rivière*. O escritor roteirizou o longa-metragem baseado em seu romance homônimo, *Extension du domaine de la lutte* (1999), dirigido por Philippe Harel, e o curta-metragem *Monde extérieur* (2004), de David Rault. Depois disso, ele voltou a se engajar

em um projeto cinematográfico próprio em 2008, quando produziu, junto ao ator Benoît Magimel, o filme *La Possibilité d'une île*, baseado em seu romance homônimo, e que ele mesmo protagoniza. Em 2008, publicou *Ennemis publics*, uma série de cartas trocadas com o escritor, filósofo e cineasta Bernard-Henri Lévy. Estreou como ator em 2012, no filme *L'Affaire Gordji : histoire d'une cohabitation*, de Guillaume Nicloux, em que interpreta o chefe de polícia Bernard Gillard. Além de fazer pequenas participações em outros³ longa-metragens, como no documentário *To Stay Alive: a method* (2016), inspirado em seu livro de poemas *Rester vivant*, protagonizou *Near Death Experience* (2014) e outros filmes, entre os quais, alguns como o próprio Michel Houellebecq: *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* (2014); *Thalasso* (2019); *Dans la peau de Blanche Houellebecq* (2024) e *Kirac* (2023). Este último rendeu-lhe uma polêmica judicial: em 2022, ele aceitou participar da gravação do filme qualificado como pornográfico, no qual tem relação sexual com uma jovem. Quando da preparação para o seu lançamento em 2023, Houellebecq desistiu de apoiar a publicação da gravação e entrou na justiça solicitando o seu impedimento, acusando quebra de parte do seu acordo com o diretor, Stefan Ruitenbeek.⁴

A tese aqui desenvolvida trabalha com os oito romances de Michel Houellebecq no original em francês. Neles, intentamos investigar a formulação de técnicas narrativas, referências e metáforas centradas na ideia de corpo. Desse modo, são relevantes para a presente proposta de estudo questões relativas ao corpo como objeto técnico (Mauss, 2003), o biopoder (Foucault, 2005; 2008; 2021a) e o manejo biomédico do corpo e da vida e suas implicações éticas, a integração do corpo com a arte contemporânea e com a economia de mercado na era pós-industrial (Lyotard, 2020 [1979]), as relações de gênero e sexualidade, o sofrimento e a morte, assim como as diversas reflexões filosóficas, sociológicas e políticas correlatas ao corpo e ao próprio trabalho de escrita literária.

Algumas questões caras à prosa literária são recorrentes nos romances de Michel Houellebecq. Uma hipótese que pode ser lançada é a de que, com um estilo formal aparentemente desprovido de enriquecimento estético, o autor elabora uma escrita que se mostra profundamente integrada ao seu tempo pela própria forma, explorando uma superficialidade no plano textual para abordar a complexidade da vida atual no Ocidente. Seus

³ *Saint Amour* (2016), *Effacer l'historique* (2020) e *Rumba la vie* (2022).

⁴ LIBÉRATION. Pays-Bas : la justice autorise Michel Houellebecq à visionner le film «porno» dans lequel il a joué avant sa diffusion. 2023. Disponível em : https://www.liberation.fr/culture/cinema/pays-bas-la-justice-autorise-michel-houellebecq-a-visionner-le-film-porno-dans-lequel-il-a-joue-avant-sa-diffusion-20230516_MDVDRN7CSFAHFLZOALN5XAVQ5Q/ Acesso em 15/02/2024.

diálogos com a literatura do século XIX, bem como suas reflexões sociológicas e políticas são marcantes. Nelas, e na sua frequente ligação com as ciências naturais, repousa um mecanismo de vinculação entre a escrita literária e a exploração do corpo, ora enquanto matéria presente no mundo, ora como entidade senciente. Esse mecanismo é uma das formas de uso do corpo como metáfora de estados da espécie humana na contemporaneidade.

A evolução tecnológica da era pós-industrial tem gerado inúmeras preocupações para as sociedades ocidentais, em especial pelas implicações éticas de certos avanços científico-tecnológicos que permitem alterar de forma profunda as relações da humanidade com noções elementares como a vida, a reprodução e a morte. Grande parte dessas noções estão relacionadas diretamente ao corpo e à forma como o compreendemos, o administramos e o alteramos em favor de motivações diversas. A lógica econômica atualmente hegemônica e os embates sociais dela decorrentes levam ao uso desses avanços científico-tecnológicos como forma de controle e padronização dos modos de vida, da ideia de beleza e de desempenho.

O caráter sociológico dos romances de Houellebecq é evidente, em que subjaz o frequente questionamento de modos de vida atuais nas sociedades ocidentais. Ao partir para o atual estatuto da pesquisa de ponta em saúde, o autor confronta todo um aparato filosófico historicamente sedimentado às novas lógicas de apreensão e uso do saber científico na atualidade — segundo a sua visão, marcadas pela indiferença, o individualismo e a reificação do humano, ou seja, de acordo com a própria lógica do neoliberalismo. O corpo é componente central na formulação desse cenário, na medida em que ele é representado no texto literário de modo a sustentar esses questionamentos. Entretanto, não apenas pela abordagem desse corpo se faz a construção literária do autor, mas também pela formulação de analogias entre o corpo humano e outros elementos da narrativa, tal como se observa na aproximação lógica entre este e outros objetos, ou outros animais, ou quando ele é assimilado a concepções de técnicas artísticas.

Os romances de Michel Houellebecq costumam dar ênfase às profissões de suas personagens centrais, em sua maioria pessoas banais, com profissões comuns. Como diz o autor em entrevista concedida em 1996, seus personagens:

não são nem ricos, nem célebres; também não são marginais, delinquentes nem excluídos. Pode-se encontrar secretários, técnicos, empregados de escritório, executivos. Pessoas que às vezes perdem seus empregos, que às vezes são vítimas de uma depressão. Então são pessoas completamente médias, *a priori* pouco atrativas de um ponto de vista romanesco. É sem dúvida essa presença de um universo banal, raramente descrito (ainda mais raramente porque os escritores o conhecem mal) que

surpreendeu nos meus livros — em particular no meu romance [*Extension du domaine de la lutte*]⁵ (Houellebecq, 1998a, l. 903).

O enfoque que lhes é dado explora esse caractere e serve de base para tecer reflexões que alternam, por exemplo, entre a informática e uma visão sistemática das relações sociais, entre biologia e teorizações sobre o caráter animalesco das relações humanas e da sua evolução, ou entre a arte como abstração e a realidade empírica.

No entanto, o entusiasmo com as promessas de avanços científicos e tecnológicos da era pós-industrial parece ser questionado, na medida em que os personagens-tipo desses romances não demonstram ânimo com suas profissões, ou parecem manifestar indiferença, certo tédio e monotonia que se somam a um desajuste nas relações sociais e sexuais dentro e fora do ambiente de trabalho. Esse desajuste se combina à percepção de uma finitude próxima dos protagonistas, que entram em um processo de degradação no decorrer de cada narrativa. No que tange à arte, questões caras à contemporaneidade são postas em pauta, tais como o valor da obra, a sua sacralidade ou seu entendimento como produto de consumo, a postura diante do objeto artístico, o *ready-made*, parâmetros de beleza, entre outras.

Os protagonistas dos romances de Houellebecq têm em comum a atitude perante o mundo: são introspectivos, discretos e observadores. Daniell, protagonista de *La possibilité d'une île* (doravante, *Possibilité*), chega a se definir como “um observador afiado da realidade contemporânea” (Houellebecq, 2005a, p. 25). Essa postura permite evocar a figura do entomologista, tanto do ponto de vista da organização narrativa, quanto por alusões mais ou menos diretas, pela recorrente referência ao ato de observar e pela animalização de personagens. A apresentação dos personagens parece guiar o leitor em uma contemplação, normalmente do ponto de vista do protagonista, que tece considerações sobre a imagem e as ações de tais personagens, chegando a lhes atribuir apelidos que passarão a ser a forma de os referir a partir de então.

Assim, o autor se serve de formas e preceitos científicos clássicos, combinados a pesquisas muito recentes, para formular um imaginário especulativo futurista baseado na realidade atual, mas que vai além das previsões de especialistas sobre o futuro da humanidade.

⁵ *Mes personnages ne sont ni riches, ni célèbres ; ce ne sont pas non plus des marginaux, des délinquants ni des exclus. On peut trouver des secrétaires, des techniciens, des employés de bureau, des cadres. Des gens qui perdent parfois leur emploi, qui sont parfois victimes d'une dépression. Donc des gens tout à fait moyens, a priori peu attirants d'un point de vue romanesque. C'est sans doute cette présence d'un univers banal, rarement décrit (d'autant plus rarement que les écrivains le connaissent mal) qui a surpris dans mes livres - en particulier dans mon roman.*

Nesse sentido, o gosto do homem moderno pelo controle da vida é explorado de forma acentuada em suas obras, em especial em *Les Particules élémentaires* (doravante, *Particules*) e *Possibilité*, que abordam o controle biológico do corpo humano em um alto grau. Desse modo, a intervenção na saúde, na estética e na morte se enleia a formas enciclopédicas e literárias para interpelar o cientificismo de forma artística.

Além dos diálogos com as ciências naturais, são importantes nos romances de Houellebecq reflexões sociológicas, políticas e filosóficas, em especial a forte presença de Arthur Schopenhauer e Auguste Comte; mas também seus diálogos com escritores como Balzac e Lovecraft. Do mesmo modo, uma espécie de misticismo moderno se faz presente em vários momentos de sua obra, em parte amalgamado à religiosidade e, em geral, denotando uma displicência na relação de parte dos personagens com essas formas de fé ou de identidade.

Outro elemento muito presente nos romances de Houellebecq é a organização do enredo de modo que se distribuam no texto interconexões, não-ditos, dubiedades e aproximações que criam uma atmosfera de vacilação e demandam do leitor uma constante postura investigativa diante da obra. Nesse sentido, a colocação dos corpos em duplicata, por exemplo, dá indício das aproximações que se pretende formular. Do mesmo modo, as micronarrativas que se encaixam no enredo principal ora permitem sustentar um discurso presente neste, como em *Extension du domaine de la lutte* (doravante, *Extension*), ora contribuem para a criação de uma atmosfera de incerteza e expectativa, como em *Anéantir* (2022). Essas micronarrativas, sonhos, memórias, documentos escritos e textos ficcionais são, por vezes, introduzidas na obra sem qualquer apresentação, confundindo-se com o texto principal que, por sua vez, tende a se confundir com a realidade externa à obra, formando um jogo de bonecas russas. Uma pista desse mecanismo é dada por François, o protagonista de *Soumission* (2015):

Eu me calei metodicamente: quando você se cala metodicamente, olhando diretamente nos olhos, dando a impressão de beber suas palavras, as pessoas falam. Elas gostam de ser ouvidas, todos os investigadores sabem; todos os investigadores, todos os escritores, todos os espiões⁶ (Houellebecq, 2015, p. 73).

Do mesmo modo, o problema da comunicação também é fundamentado através do corpo na prosa ficcional houellebecquiana. A ausência, observada em algumas obras, de termos para introduzir as micronarrativas dentro do enredo se dá de forma semelhante ao jogo com a

⁶ *Je me tus méthodiquement : quand on se tait méthodiquement en les regardant droit dans les yeux, en leur donnant l'impression de boire leurs paroles, les gens parlent. Ils aiment qu'on les écoute, tous les enquêteurs le savent ; tous les enquêteurs, tous les écrivains, tous les espions.*

autoria dos discursos dos personagens e do narrador. A responsabilidade desses discursos desliza entre as entidades presentes na narrativa, de modo a borrar os limites entre narrador, personagens e personalidades — fictícias ou não — referidas nas obras. Do mesmo modo, seja pelo fato de alguns dos protagonistas serem narradores em primeira pessoa, ou pela própria construção das narrativas através de uma linguagem cifrada de certa forma, o leitor se encontra, em muitos momentos, diante de um texto que escolhe não comunicar.

O problema da comunicação é abordado também entre os personagens e, de modo geral, costuma ser associado aos problemas de entendimento entre as pessoas. O que torna esse tema relevante é o tratamento literário que lhe é dado. Por exemplo, em *Anéantir* (2022), a limitação severa da comunicação de Édouard Raison, pai do protagonista, causada por um problema de saúde, contribui para a impossibilidade de resolução do imbróglio do enredo, que, por sua vez, sofre uma guinada quando do adoecimento do protagonista, o que acaba por silenciar, para o leitor, a continuidade desse fio narrativo. O leitor, então, permanece sem conhecer o desfecho de uma investigação até então central na trama, a partir do momento em que o protagonista é obrigado a se recluir para enfrentar um câncer que lhe mutilaria o rosto.

Nostálgico do século XIX, Houellebecq estabelece constantes diálogos, por exemplo, com Honoré de Balzac e Joris-Karl Huysmans, no decorrer da sua obra. Nesse sentido, sua própria escritura parece colocar em exercício uma forma de naturalismo, bem como um percurso que parte de um marcado realismo e se desenvolve em direção a uma escrita progressivamente mais romântica, à medida que seus romances se sucedem. Outrossim, observam-se teorizações sobre a forma romanesca, além da presença de referências a vários escritores, de forma recorrente.

Ao tempo em que implementa uma enviesada escrita de si, o autor dos oito romances que propomos analisar parece criar também um personagem de si mesmo, fora de suas obras. Sendo a sua imagem pessoal mais uma forma de apelo midiático, alguns indícios apontam para uma construção intencional da feição do autor, de difícil deciframento e de tom negativo e desdenhoso. Esse jogo, relativo à formulação da imagem do próprio autor, nos interessa, pois se confunde com a construção ficcional de seus personagens, em paralelo com o próprio posicionamento de suas obras no limite da realidade, fórmula que se realiza de modo marcante em *La carte et le territoire* (doravante, *Carte*), em que o personagem Michel Houellebecq integra o enredo.

Além das formas de utilização da ideia de corpo na estruturação literária referidas até aqui, há maneiras que o autor utiliza para formular metáforas das relações sociais no Ocidente que são mais claramente ligadas ao corpo, seja em termos de união — com os laços consanguíneos ou conjugais —, seja no sentido amplo, de relações interpessoais e dos vínculos entre as pessoas, que, segundo se defende em suas obras, encontram-se cada vez mais degradadas na contemporaneidade. Desse modo, em sua obra, as relações familiares são problemáticas e é recorrente o tema da morte — efetiva ou figurativa — dos progenitores. No mesmo sentido, a relação conjugal é colocada como busca constante e, na maioria das vezes, frustrada, ora pela impossibilidade de acesso ao outro, ora pela simples inaptidão do personagem em expressar sentimentos ou se expressar de modo geral.

Assim, o sexo funciona como uma mera resposta a impulsos e estímulos corporais, esvaziado de erotismo, chegando a operar no sentido inverso: por exemplo, com a tentativa de provocar uma ereção para, a partir daí, acionar um desejo sexual, como se observa em *Possibilité* (2005a) e *Anéantir* (2022). Do mesmo modo, a relação sexual que é buscada pelo protagonista como mera resposta a necessidades físicas, esvaziada de erotismo e ainda mais de afeto, está presente em todos os romances — seja nos protagonistas, seja em outros personagens que interagem com eles. A relação sexual prescinde do próprio corpo, centrando-se na genitália. Ao tempo em que se critica a dissociação entre reprodução e prazer sexual, tem-se discutida a relação entre sexo, amor e casamento.

Esse tratamento do corpo permite refletir sobre a sensorialidade e a dificuldade em experimentar emoções, através da ideia de separação do próprio corpo, evocada por protagonistas houellebecquianos que, todos quadragenários, encontram-se no início de um processo de envelhecimento, enfrentam uma espécie de intuição de uma súbita decrepitude — psicológica e física — e colocam em discussão a masculinidade na atualidade no Ocidente.

Nesse sentido, é constante em sua obra o tema da inversão moral da sociedade capitalista, que, passando a atrelar o valor do ser humano à sua capacidade de produzir bens e serviços, propiciou o desdém e o silenciamento dos idosos. De maus tratos à prática de eutanásia — voluntária ou não consentida —, esse tema está ligado à própria ideia de envelhecimento da humanidade como um todo, que, segundo o pensamento do autor, caminha para a decrepitude e o desaparecimento. No centro da metáfora do indivíduo que se degrada como analogia a todo um grupo de pessoas que se aproxima da extinção — a Europa, o Ocidente ou o mundo — está

um protagonista nostálgico de sua infância, profundamente insatisfeito com a própria vida e, em alguns casos, suicidário, ou assassino.

Na esfera literária, em referência a esse contexto de fragmentação das relações humanas em nível de mundo, é a própria anatomia dos personagens que é fragmentada — mutilada, dilacerada, deslocada, artificialmente controlada e modelada, objetificada ou plasticizada. Desse modo, paralelamente à problemática da morte, é reiterada a questão do corpo diminuído, como se observa na seguinte reflexão de Bruno, personagem de *Particules* (1998b): “nada, incluindo a morte, parece-lhes tão terrível quanto viver em um corpo diminuído⁷” (Houellebecq, 1998b, p. 248).

A tensão da possibilidade de mutilação — ou a mutilação efetiva — é uma tônica nos romances de Houellebecq. Amputações e dilaceramentos do corpo — homicidas ou médicos — funcionam, por um lado, como a imagem da degradação moral em sua forma física, por outro, como elemento que contribui para a atmosfera de tensão. O tema da morte, por sua vez, se bifurca entre o combate à ideia de eutanásia e uma aproximação desta com o suicídio. Este último é também passível de relação com a autodestruição da humanidade enquanto grupo, além de denotar uma perda na *vontade de vida*, conceito schopenhaueriano importante nessas obras. Nesse contexto, outro elemento que contribui para a construção de uma fragmentação é a sensação de separação relatada por alguns personagens, como se seu corpo se encontrasse ao lado de si mesmo, por exemplo, em *Extension* (1994) e *Sérotonine* (2019).

A metáfora do corpo como forma de referir grandes grupos humanos, tais como a Europa, o Ocidente ou a humanidade como um todo, é recorrente nessas obras. Ela se faz através de alguns elementos, como o misticismo, por exemplo, com recurso ao mito de Gaia; a animalização, com a extensão do controle genético dos animais aos seres humanos; ou ainda a centralização na genitália, anulando a totalidade do corpo e resumindo suas funções ao ato sexual. As analogias são diversas e podem ser encontradas nos oito romances que ora propomos examinar.

Podemos ainda exemplificar alguns dos aspectos narrativos referidos anteriormente, com passagens dos romances que compõem o *corpus*. No plano linguístico, os narradores e personagens de tais obras frequentemente lançam mão de termos dúbios, que evocam a ideia de corte, de forma mais ou menos aproximada a situações ou reflexões que envolvem o corpo

⁷ *Rien, y compris la mort, ne leur paraît aussi terrible que de vivre dans un corps amoindri.*

e sua fragmentação. Além dos aspectos textuais, alguns elementos temáticos no mesmo sentido podem ser elencados. A centralização na genitália, por exemplo, aparece em diversos momentos nas obras, em geral denotando a visão pouco emotiva e pouco erotizada do ato sexual, mas também para designar a pessoa como um todo, em outros contextos, já que essa centralidade na genitália extrapola o domínio do ato sexual.

Outro elemento marcante na obra de Houellebecq é a formulação de duplicações de modo a aproximar — ou amalgamar — personagens entre si, personagem e narrador ou personagens e pessoas reais, através da colocação em paralelo dos corpos desses sujeitos. Desse modo, é frequente a ação de personagens em tandem, como o protagonista não nomeado de *Extension* (1994) e seu colega Tisserand; o comissário Jasselin e seu companheiro de investigação em *Carte* (2010); Marie-Françoise e François em *Soumission* (2015); Bastien e seu colega Fred, bem como o ministro da economia, Bruno Juge e seu braço direito, Paul Raison em *Anéantir* (2022). Além desses exemplos, em *Particules* (1998b), é difícil determinar quem, entre Bruno e Michel, é o protagonista da trama: eles funcionam como facetas de um mesmo personagem, que alimentam a narrativa com suas diferenças. *Possibilité* (2005a) dá voz a diferentes versões de um mesmo homem, Daniel1, clonado repetidas vezes através do tempo, totalmente dividida em forma de pêndulo entre o discurso do primeiro e o de seus últimos clones.

O uso dessas geminações também se relaciona com o campo da arte: em *Carte* (2010), o artista plástico Jed Martin e o escritor Michel Houellebecq-personagem aparecem como personagens complementares, cada um como o *alter ego* do outro. Do mesmo modo, François, protagonista de *Soumission* (2015), busca constantemente seguir os passos de Huysmans, escritor real do século XIX que foi seu objeto de estudo durante toda a sua carreira. Do mesmo modo, aproximações entre cirurgião plástico e artista plástico podem ser observadas em *Particules* (1998b) e *Carte* (2010). Além desses exemplos mais importantes, geminações do mesmo tipo, em pequenos momentos de cada enredo, se multiplicam.

Também recorrente nos romances em questão é a metáfora de grandes grupos populacionais como um corpo humano. Para além das referências ao mito de Gaia, outros exemplos ilustram essa analogia: como a lógica neoliberal segundo a qual a sociedade seria um cérebro e os indivíduos as células cerebrais, em *Extension* (1994, p. 40); a “visão dos fluxos migratórios como vasos sanguíneos atravessando a Europa”, em *Plateforme* (2001, p. 27); e os

movimentos na configuração do mundo, que funcionariam do mesmo modo da configuração de uma vida humana, em *Anéantir* (2022, l. 2742).

O presente trabalho visa à abordagem dos romances de Michel Houellebecq sob a perspectiva do corpo como estruturação da narrativa, de modo a desenvolver uma reflexão que considere a inserção dessa obra no fazer literário da contemporaneidade, possibilitando o seu entendimento e a apreensão do seu sentido na cultura ocidental. Nesse sentido, é importante ressaltar o valor da obra romanesca de Michel Houellebecq para a literatura contemporânea, com base não somente na aclamação da crítica⁸, mas também na relevância das questões examinadas em seus romances para a nossa sociedade atualmente. Essas questões estão ligadas ao modo de vida atual e de um futuro próximo e deverão determinar o modo como nos relacionamos e evoluímos como seres humanos.

Desse modo, é válido observar como o discurso literário se estabelece diante das constantes e aceleradas transformações do conhecimento na era pós-industrial e do conseqüente rearranjo das formas de relação social e da própria relação do homem com o conhecimento científico e a intervenção biotecnológica. Essa investigação permite pensar alternativas de futuro para as sociedades e para a arte, em especial a literatura.

Com base nessas observações, o corpo e suas formas de apreensão são elementos historicamente relevantes, não só na ciência, mas também na arte. O estudo ora proposto pretende lançar luz sobre os referidos mecanismos de apreensão e construção imagética do corpo de modo a auxiliar no entendimento de sua incursão em uma nova era tecnológica, biológica e artística, e da problemática decorrente dessa incursão, através da análise da obra romanesca de Michel Houellebecq.

Alguns dos pressupostos teóricos em que se baseia o presente estudo podem ser exemplificados em três principais áreas: 1. autores e obras de referência para pensar as relações entre corpo, ciência e arte na era pós-industrial; 2. reflexões filosóficas, sociológicas e antropológicas relevantes para a percepção do corpo nesse contexto, em relação com o pensamento de Michel Houellebecq; 3. estudos teóricos sobre as literaturas do século XIX e contemporânea, bem como análises da obra de Houellebecq, de modo a dar sustento à análise

⁸ Antes de receber em 2010 o prêmio Goncourt, maior honraria da literatura francesa, por *La carte et le territoire*, o autor já havia vencido em 1998 o prêmio Novembre de melhor livro do ano com *Particules élémentaires* e o Intéralité em 2005, com *La possibilité d'une île*, além das outras vezes em que se aproximou do Goncourt por esses dois últimos e por *Plateforme* (2001).

do *corpus*. Todas elas em articulação segundo os pressupostos teóricos contemporâneos dos estudos literários.

De acordo com Anne Marie Moulin, “a história do corpo no século XX é de uma medicalização sem equivalente” (Moulin, 2011, p. 15). Esse estado de vulgarização da medicação é uma das formas de controle do organismo que contribui para a normalização de outras ações mais intensas de domínio do corpo e da vida na atualidade. Na segunda metade do século XX, o domínio das técnicas de prolongamento da vida através de mecanismos de alteração do corpo se intensificou de forma importante. Por essa razão, Isabelle Queval, no seu livro *Le corps aujourd’hui* (2008), afirma que “o corpo contemporâneo é um corpo *produzido*⁹” (Queval, 2008, p. 20, tradução nossa, grifo da autora). Segundo ela, “anuncia-se um *corpo racional*, sabido, almejado, criado¹⁰” (*Ibid.*, p. 21, grifo da autora). Hoje se vê com naturalidade o intenso e sistemático controle que se tem do corpo:

Ciências em plena expansão, inventando estatísticas e máquinas, encerram o corpo em uma rede de medidas, o educam, o comparam, o testam, o programam para rendimentos otimizados, úteis na fábrica ou no estádio. A performance corporal torna-se obsessão, testemunha do aprimoramento da espécie e de uma racionalidade autossuficiente. A existência é calculada¹¹ (Queval, 2008, p. 22, tradução nossa).

Culturalmente, observamos, como consequência, um processo de “materialização do humano, tecnificação do mundo, apagamento das espiritualidades¹²” (p. 25) que tem determinado a forma como nos relacionamos com o mundo e com os outros em sociedade, em especial no sentido que é dado à performance corporal e suas funções práticas. Nesse sentido, G. Agamben, em seu *O uso dos corpos* (2017), discute o uso e a técnica do corpo segundo uma visão ontológica.

Christine Détrez, em seu livro *La construction sociale du corps* (2002), aborda várias questões que interessam à reflexão aqui proposta, tais como a crescente medicalização do corpo, a relação com a sua integralidade, o corpo como instrumento e suas técnicas, bem como suas representações. O livro *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2018), de Paul B. Preciado, permite refletir sobre as diversas alterações que sofre o corpo do ponto de vista médico e farmacêutico em importante relação com a sexualidade e as noções de

⁹ *Ainsi le corps contemporain est-il un corps produit.*

¹⁰ *S’annonce un corps rationnel, su, voulu, créé.*

¹¹ *Des sciences en plein essor, inventant statistiques et machines, enserrant le corps dans un réseau de mesures, l’éduquent, le comparent, le testent, le programment pour des rendements optimisés, utiles à l’usine ou au stade. La performance corporelle se fait obsession, témoin de l’amélioration de l’espèce et d’une rationalité autossuffisante. L’existence se calcule.*

¹² *Matérialisation de l’humain, technicisation du monde, effacement des spiritualités.*

gênero na atualidade. Do mesmo modo, destacamos, entre as obras de David Le Breton que servem de suporte a uma análise que considera o teor social do corpo, *A sociologia do corpo* (2007), que discute as lógicas sociais e culturais do corpo, e *L'adieu au corps* (2013), que aborda discussões valiosas sobre o corpo na contemporaneidade, tais como o seu entendimento como acessório, a farmacologia e a medicalização cotidiana, o controle do nascimento como uma espécie de “manufatura” da criança, a ética genética, a clonagem, entre outros assuntos estreitamente relacionados ao atual momento de investigação científica.

O lugar do corpo na cultura ocidental (2001), de Braunstein e Pépin, discute pontos relevantes para se pensar a representação do corpo na arte e a sua apreensão pela ciência. A coletânea de estudos *Corpo, arte e tecnologia* (Boëchat *et al.*, 2015) merece nossa atenção por permitir pensar o corpo em relação à cultura, à estética, à política e aos avanços tecnológicos da atualidade. A apreensão dos sentidos que esse corpo teve na história do ocidente auxilia no entendimento daquilo que as obras analisadas trazem de peculiar e se baseia, entre outras obras, na coleção em três volumes organizada por J. Corbin, J.-J. Courtine e G. Vigarello *História do corpo* (2011; 2011; 2012) e no livro *Uma história do corpo na Idade Média*, de J. Le Goff e N. Truong.

Do mesmo modo, as personagens dos romances de Houellebecq demonstram um mal-estar em relação à vida que pode ser tido como um sintoma da atual conjuntura sociocultural inerente à era pós-industrial, com sua lógica materialista neoliberal. Para uma abordagem desses elementos e das questões éticas relacionadas a essa conjuntura, obras como *O mal-estar na civilização* (2011 [1930]) de Sigmund Freud, *O mal-estar da pós-modernidade* (1998) e *Cegueira moral* (2014) de Zygmunt Bauman servem de ponto de partida. Importantes estudos sobre a sexualidade na atualidade servem de base para diversas discussões sobre a ficção em prosa houellebecquiana, como *Pornocultura: viagem ao fundo da carne*, de Claudia Attimonelli e Vincenzo Susca, a *História da sexualidade* de Michel Foucault (2021) e *O erotismo* de Georges Bataille (1987). Para pensar as transformações da masculinidade na atualidade, obras de referência foram importantes, entre as quais, *XY de l'identité masculine*, de Élisabeth Badinter (1992), *Beyond the hero: classic stories of men in search of soul*, de Allan B. Chinen (1993), *Le mythe de la virilité: un piège pour les deux sexes*, de Olivia Gazalé (2017) e *La crise de la masculinité: autopsie d'un mythe tenace*, de Francis Dupuis-Déri (2018).

Especificamente em relação à arte, algumas obras de referência podem ser previamente elencadas para tratar do status da arte contemporânea e sua relação com o corpo. Nadine

Vasseur, em seu livro *Les incertitudes du corps* (2004), elenca algumas transformações da segunda metade do século XX que são relevantes para reflexões postas em romances como, por exemplo, *Plateforme* e *La carte et le territoire* (doravante, *Carte*):

Do body art americano às operações vídeo-cirúrgicas de Orlan; da denúncia social e política do acionismo vienense à experimentação, mais ou menos lúdica, da espacialidade do corpo e do movimento na obra de Bruce Nauman ou Vito Acconci, nunca o corpo humano terá sido a este ponto posto sob questão e posto em cena como na segunda metade do século XX. Questionamento da representação e da finalidade da arte, esta “exposição” literal do corpo instaura, na linhagem de Marcel Duchamp, o corpo humano como *ready-made*. Ele consagra a arte como obra efêmera, cujo objeto é extinto assim que o corpo do artista se ausenta¹³ (Vasseur, 2004, p. 167, tradução nossa).

Do mesmo modo, a representação, na arte pictural, de temas relevantes para o nosso *corpus*, tais como a dissecação, ou a amputação, em resumo, o “corpo fragmentado [,] a transgressão do antropomorfismo”, são trabalhadas na obra *O corpo impossível* (2012), de Eliane Robert Moraes. *A condição pós-moderna* (2020 [1979]), de J.-F. Lyotard, e *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2002), de F. Jameson, estão entre as obras que ajudam a sustentar uma contextualização da arte e da filosofia contemporâneas, assim como, em literatura, teóricos como Leyla Perrone-Moisés, com seus estudos *Altas literaturas* (1998) e *Mutações da literatura no século XXI* (2016). A autora aborda as mutações da literatura ocidental nos últimos anos como sendo parte da modernidade: “Aquilo a que assistimos hoje, na esfera literária, confirma as previsões de [Octavio] Paz sobre o término de uma fase da modernidade” (Perrone-Moisés, 2016). Segundo ela:

Com o século XXI já em sua segunda década, não há mais dúvidas quanto às mudanças decorrentes da pós-industrialização, da mundialização política e econômica, dos avanços tecnológicos da informática e seus impactos na informação, das transformações científicas decorrentes da biogenética, e das consequências de todas essas mudanças sobre as mentalidades e os costumes (Perrone-Moisés, 2016, p. 39).

Essas mudanças são centrais na obra de Michel Houellebecq, que se serve de uma metalinguagem artística, de intertextualidade, do embate entre alta cultura e cultura de massa na construção de uma escritura que se insere nessas mesmas noções de arte importantes na contemporaneidade.

¹³ *Du body art américain aux opérations vidéo-chirurgicales d'Orlan ; de la dénonciation sociale et politique de l'actionnisme viennois à l'expérimentation, plus ou moins ludique, de la spatialité du corps et du mouvement dans l'oeuvre de Bruce Nauman ou de Vito Acconci, jamais le corps humain n'aura été à ce point mis en question et mis en scène que dans la seconde moitié du XX^e siècle. Mise en cause de la représentation et de la finalité de l'art, cette « exposition » littérale du corps érige, dans la lignée de Marcel Duchamp, le corps humain en ready-made. Il consacre l'art en œuvre éphémère, dont l'objet s'abolit aussitôt que le corps de l'artiste s'absente.*

Alguns estudos sobre o próprio autor dos romances ora selecionados podem ser elencados: os textos de Olivier Bardolle, *La littérature à vif* (2004), Pierre Jourde, *La littérature sans estomac* (2002), Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait* (2003), Sabine Van Wesemael *et al.*, *Michel Houellebecq sous la loupe* (2007) e Bruno Viard, *Les tiroirs de Michel Houellebecq* (2013) são alguns exemplos.

O estudo ora proposto busca verificar aspectos da escrita literária da prosa ficcional houellebecquiana fundados em representações do corpo, segundo alguns parâmetros: beleza e plasticidade; objetificação e animalização; sexualidades e desajustes; separação e fragmentação; morte, suicídio e eutanásia. Esses elementos se encontram intimamente ligados, na obra de Houellebecq, à ideia de corpo e seus usos, ao controle da vida, à morte e suas variantes e à sua inserção no discurso literário. Para o desenvolvimento dessa pesquisa, partiremos dos elementos textuais e lógicos das próprias obras para adentrar em teorias pertinentes a elas, de modo a desenvolver um estudo comparatista dos romances entre si e de sua relação com outras áreas do conhecimento, tais como a filosofia, a sociologia e a antropologia, com base em conceitos e pressupostos teóricos de teoria e análise literárias, de estudos do corpo e de história da arte, consistindo em um estudo bibliográfico de caráter qualitativo.

O comparatismo como método analítico empregado em nosso estudo tem por objetivo a exploração do fecundo trabalho da prosa de Houellebecq no que concerne à hipótese central aqui lançada, da representação fragmentária do corpo como metáfora da sociedade contemporânea, e determina a abordagem dos romances de Houellebecq como um todo, permitindo que transitemos por todos eles de acordo com o eixo teórico abordado a cada tópico do trabalho. Os capítulos e tópicos foram projetados com base na fortuna temática do proveniente do próprio *corpus* e são determinados por ela, o que sublinha a abordagem comparatista ampla entre eles. Em nome de uma maior fidedignidade e de uma linearidade nas análises, as obras do *corpus* foram tomadas em suas versões originais e traduzidas por nós em todas as citações. Por essa razão, os seus títulos são também os originais. Por comodidade, aqueles títulos que têm mais de uma palavra foram reduzidos para uma só, conforme definido a cada primeira aparição.

O estudo aqui proposto se divide em cinco capítulos, organizados em uma progressão que encaminha as discussões para os temas mais centrais do estudo, todo esse percurso analisando o corpo na obra romanesca de Michel Houellebecq. O primeiro capítulo sendo a

introdução, o segundo se dedica a analisar os romances do autor, através da seleção de temas que interessam ao estudo ora empreendido. Desse modo, abordamos o estilo formal do autor para levantar algumas questões sobre o fazer literário na contemporaneidade. Em seguida, passamos a expor as características do *corpus* no que diz respeito às categorias narrativas de ponto de vista, tempo, espaço, construção de personagens e do narrador; seguindo para uma observação dos traços românticos das obras selecionadas, de elementos como a exaltação das paisagens, vistas superiores, entre outros; e finalizando com a abordagem de mecanismos e fórmulas literárias relevantes, em especial no sentido da corporeidade, como a exploração do duplo, o jogo de espelhos e o recurso de *mise en abyme*.

O terceiro capítulo versa sobre as relações intertextuais, inspirações e contiguidades teóricas de Houellebecq com outros autores e correntes de pensamento. Ele inicia com a abordagem da postura contemplativa e analítica que tem o autor sobre a sociedade, em que é patente o recurso à intelectualidade do século XIX, especialmente em relação à ciência e à literatura. No seu segundo tópico, analisamos as intertextualidades diretas e indiretas do escritor com outros literatos, como Balzac e Lovecraft, e com filósofos de grande relevância para a sua escritura, como Comte e Schopenhauer. Na análise desses aspectos, constatamos que o corpo é central no pensamento que subjaz ao projeto literário de Houellebecq, podendo ser observado, inclusive, em suas intertextualidades.

O quarto capítulo propõe uma explanação sobre o contexto amplo em que se insere a prosa de ficção do autor, abordando conceitos entre os quais o de pós-modernidade, de arte contemporânea e de transumanismo e pós-humanismo. Os seus tópicos partem da observação do contexto pós-industrial capitalista para pensar a crítica houellebecquiana ao neoliberalismo, à indiferença e à falta de empatia que o autor atribui a esse sistema econômico-cultural; seguem versando sobre aspectos decorrentes desse contexto, como o fetiche materialista — que se desdobra na fetichização do corpo — e o impacto da cultura de massa nessas questões; direcionando-se para a abordagem da arte contemporânea e suas relações antropológicas com a ideia de ofício, de trabalho artesanal que se funda no corpo.

O quinto capítulo propõe a abordagem do corpo na prosa ficcional de Houellebecq com ênfase em alguns aspectos relevantes, como a sexualidade e seus desdobramentos no projeto ficcional do autor, pela forma de erotismo pautada na visão plástica e objetificada do corpo, por exemplo, pela temática do amor, tanto carnal, quanto amplo e, por conseguinte, ao tema da

família; o desejo e a atividade sexual propriamente dita e as sexualidades “desviantes”, a pornografia, a prostituição e o turismo sexual.

O segundo tópico do quinto capítulo propõe estudar as transformações da masculinidade na contemporaneidade e a sua complexidade expressa nos romances de Houellebecq, que levam à discussão da formação dos homens segundo um padrão destrutivo de virilidade, do masculinismo e o reacionarismo que lhe é inerente, bem como à conflituosa relação entre infância e vida adulta, a paternidade e a velhice, por parte do homem. Essa parte do estudo se detém sobre o masculino por serem os homens o objeto central de reflexão de Houellebecq em seus romances, nos quais a mulher se constitui como receptáculo da problemática e do desejo masculinos. Exaltada de forma vaga por personagens e narradores masculinos, ela não é o foco principal de reflexão em sua especificidade de gênero, embora apareça, de forma relativamente reduzida, nas questões mais amplas, as quais acometem os protagonistas e outros personagens masculinos, como o sofrimento pelas abruptas limitações do corpo, o desajuste e o desaparecer sociais e o suicídio, por exemplo. O terceiro tópico adentra em alguns dos aspectos mais relevantes no projeto romanesco do autor: o envelhecimento e a obsolescência da pessoa idosa, a morte e a eutanásia, o corpo mutilado ou em degradação psicológica e material, as metáforas de fragmentação propriamente ditas e as diversas formas de desaparecer perpetradas pelos personagens em sofrimento.

2 O ESCRITOR, O DETETIVE E O ESPIÃO: A ESCRITURA HOUELLEBECQUIANA EM JOGO

“A primeira regra de um bom estilo, que se basta quase sozinha, é QUE SE TENHA ALGO A DIZER.¹⁴”
(Schopenhauer, 2012 [1851]).

O estudo que propomos sobre a obra romanesca de Michel Houellebecq pretende apontar diversos mecanismos narrativos e discursivos que, em alguns momentos, podem ser referidos como jogo. A ideia dessa lógica é relacionar esses exercícios exploratórios da forma romanesca como uma atividade de fomento do prazer estético e sublinhar a manipulação do gênero pelo autor. Assim, abordamos alguns desses jogos para fins de uma exploração propriamente literária, o que significa que nos detemos às questões formais e teóricas ligadas à arte da escritura, seja pela observação do texto, seja pelo apontamento das reflexões teóricas que os próprios narradores e personagens desenvolvem.

Desse modo, antecipamos algumas questões que devem ser discutidas mais detidamente ao longo de todo o texto para explorar a estética da prosa houellebecquiana no que diz respeito ao seu estilo formal, ao seu uso dos elementos básicos da narrativa — como foco narrativo, tempo e espaço, bem como a construção dos personagens e dos narradores — para, em seguida, tratar algumas características teóricas e formais que permitem aproximar o projeto romanesco de Houellebecq, o Romantismo e o Realismo. O capítulo propõe, ainda, expor alguns dos jogos formais sistemáticos, tais como o duplo e a *mise en abyme*, que se podem observar nos oito romances aqui em estudo e que têm um sentido para a reflexão sobre o corpo, que permeia tais mecanismos, sendo material primordial deles, ou sendo aludido através deles.

2.1 O estilo houellebecquiano em questão

Antes de adentrar nos elementos constitutivos da forma de escrever houellebecquiana, remetemos a Pierre Jourde¹⁵, ressaltando que seu estudo sobre o escritor se situa em 2002 e, portanto, se baseia em apenas três dos romances de Houellebecq. Isso não afasta a relevância do seu trabalho, que pode ser aludido para pensar, também, os romances seguintes do escritor, em especial no quesito que nos interessa mais neste capítulo: o seu trabalho literário. Para tanto,

¹⁴ *La première règle d'un bon style, qui se suffit presque à elle seule, c'est QUE L'ON AIT QUELQUE CHOSE À DIRE* (Schopenhauer, 2012, p. 782).

¹⁵ JOURDE, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des péninsules, 2002.

discutiremos algumas críticas que são feitas à sua escritura de modo a refletir sobre elas no contexto da literatura contemporânea.

O pesquisador alude à acusação de que Houellebecq “não sabe escrever” e “não tem estilo” (Jourde, 2002, l. 2747) afirmando que isso “não é totalmente falso.¹⁶” Ele refere as “tediosas passagens longas” de *Particules*, as “descrições de sonhos inúteis, uma alternância sofrível de considerações de estratégia de negócios e cenas de sexo (que) se multiplicam, sem outra razão aparente senão atrair a clientela. Elas nem sempre fogem do clichê, ao estilo ‘erotismo de qualidade’¹⁷” (*Loc. cit.*). Mas quanto à prolixidade descritiva, vale lembrar que esse elemento é relevante na própria literatura realista. Outra crítica, a de que o autor utiliza “antigas receitas”, como a produção de romances de tese, o próprio Jourde faz lembrar que Proust e Balzac fizeram o mesmo, ressaltando que o fato de Houellebecq utilizar, por exemplo, as paisagens para “transmitir o baixo contínuo trágico, a indiferença da natureza, bela mas desprovida de significação, em relação às agitações dos homens. O procedimento é bem malrauxiano. É eficaz¹⁸” (*Loc. cit.*). Veremos adiante que as paisagens têm outras funções nas obras de Houellebecq, em especial no que diz respeito ao seu caráter romântico. Jourde prossegue:

É verdade, ele não renova o gênero romanesco. No geral, Houellebecq permanece fiel aos procedimentos do romance naturalista com especulação científica, apertando um pouco o pedal da utopia. Nesta orquestração pouco original, consegue fazer ouvir sua voz: os seus acordes de melancolia e cinismo, de desolação e agressividade nunca soam falsos. [...] A principal virtude de Houellebecq, seja lá o que mais se possa ter de sua ideologia, é ser um grande satírico, de uma espécie rara: um satírico calmo e modesto¹⁹ (Jourde, 2002, l. 2758, traduções nossas).

A sátira é, sem dúvida, um forte aspecto da escritura houellebecquiana. Pode-se dizer que sua ironia, seu cinismo, sua dubiedade estão a serviço da sátira, que vem, como tudo em seu projeto romanesco, envolta no sofrimento, no tédio e na banalidade. Houellebecq parece, na exploração dessa banalidade, buscar uma prosa que ainda não existe, como assevera: “A

¹⁶ *On reproche aussi à Houellebecq de ne pas savoir écrire, de ne pas avoir de style. Là encore, ce n'est pas absolument faux.*

¹⁷ *Descriptions de rêves inutiles, une alternance pénible de considérations de stratégie d'entreprise et de scènes sexuelles [...] se multiplient, sans autre raison apparente que d'attirer le chaland. Elles n'évitent pas toujours le cliché, dans le style « érotisme de qualité ».*

¹⁸ *Presque tous ses paysages sont là pour faire entendre la basse continue tragique, l'indifférence de la nature, belle mais dépourvue de signification, par rapport aux agitations des hommes. Le procédé est très malrucien. Il est efficace.*

¹⁹ *C'est vrai, il ne renouvelle pas le genre romanesque. Dans l'ensemble, Houellebecq reste fidèle aux procédés du roman naturaliste avec spéculation scientifique, en appuyant un peu fort sur la pédale de l'utopie. Sur cette orchestration peu originale, il parvient à faire entendre sa voix : ses accords de mélancolie et de cynisme, de désolation et d'agressivité ne sonnent jamais faux. La principale vertu de Houellebecq, quelle que soit par ailleurs l'opinion que l'on puisse avoir sur son idéologie, est d'être un grand satiriste, d'une espèce rare : un satiriste calme et effacé.*

tragédia da banalidade, produzida por circunstâncias ordinárias, assim tornada ainda mais inevitável, permanece por escrever²⁰” (Houellebecq, 2017, p. 70). Assim, ele demonstra não a intenção de revolucionar a forma romanesca, mas se propõe inovar com base no que já existe em literatura. Então, se, como sublinhou Barthes (2012, p. 66), desde a aparição do marxismo, do freudismo e do estruturalismo, nenhuma ruptura importante se sucedeu, por que esperaríamos de autores contemporâneos uma revolução formal em um nível que fosse suficiente para lhes conferir mais relevância?

Uma das primeiras observações que se faz diante da prosa de ficção de Michel Houellebecq é em relação a esse estilo formal desprovido de enriquecimento estético. O autor relata que, na sua concepção, “o estilo pode ser variado; é uma questão de ritmo interno, de estado pessoal” (Houellebecq, 1998a, l. 230). E assevera: “Eu não me inquieto demais com questões de coerência; me parece que isso virá por si só²¹” (*Loc. cit.*). Sua escrita veio a ser designada, além de “sem estilo”, de “ensaística” e de “plana” ou “rasa”. O fato é que não se percebe em sua obra romanesca um empenho em trabalhar a linguagem no plano formal, consistindo em uma escrita objetiva, quase científica — mas não sem estilo! Defendemos que não há como uma obra literária não ter estilo. E no caso aqui em questão, em que o estilo não poderia ser diferente, dado o projeto que se revela no todo da obra romanesca do autor, aí então esse elemento se torna relevante precisamente da forma que é.

Além disso, a “forma” da escrita tem diversas camadas: não apenas os sons das palavras, o ritmo, as assonâncias que colorem um texto são marcas formais; a seleção lexical também é, bem como a disposição das palavras e o encadeamento das sentenças. Desse modo, salientamos, na escritura do autor francês, o uso de figuras de linguagem; de formulações imagéticas; as incursões de tipos textuais próprios de outros gêneros, como de publicidade, de guias turísticos ou de enciclopédias; o tom *blasé*, cínico, desdenhoso; e ainda a forma fria e objetiva de narrar

²⁰ *La tragédie de la banalité, produite par des circonstances ordinaires, rendue ainsi encore plus inéluctable, reste à écrire.*

²¹ *Le style peut être varié; c'est une question de rythme interne, d'état personnel. Je ne m'inquiète pas trop des questions de cohérence; il me semble que cela viendra de soi-même.* ; O autor chega a criticar veementemente a exigência de estilo inclusive no que concerne à poesia: “A poesia parece ainda mais contaminada por essa ideia estúpida de que a literatura é um trabalho sobre a língua tendo como objeto produzir uma escrita. Circunstância agravante, ela é especialmente sensível às condições formais de sua existência (por exemplo, Georges Perec conseguiu se tornar um grande escritor a despeito do [grupo de pesquisa e experimentação literária] Oulipo; eu não conheço nenhum poeta que tenha resistido ao lettrismo)” (Houellebecq, 1998a, l. 375). — *La poésie paraît encore plus gravement contaminée par cette idée stupide que la littérature est un travail sur la langue ayant pour objet de produire une écriture. Circonstance aggravante, elle est spécialement sensible aux conditions formelles de son exercice (par exemple, Georges Perec a réussi à devenir un grand écrivain malgré l'Oulipo; je ne connais aucun poète qui ait résisté au lettrisme).*

o ato sexual, também como uma espécie de relatório observacional. Christian Authier, em seu recente trabalho *Houellebecq politique* (2022), menciona a “ironia negra que marca seu estilo” (Authier, 2022, l. 112) como “um novo tom, novo olhar, às vezes crítico e às vezes desiludido²²” (*Ibid.* l. 120). Todos esses elementos poderiam fazer reconhecer o autor só pelo seu texto. Dominique Noguez ressalta, em Houellebecq, a

importância da metalinguagem, a abundância de marcas lexicais ou gramaticais de cientificismo, o emprego de uma rica panóplia de formas adverbiais destinadas a ponderar os enunciados e a lhes dar um caráter incontestável. Nada de mais contrário à explosão do insulto ou à fúria da execração do que a metalinguagem²³ (Noguez, 2022, l. 1470, tradução nossa).

Ou seja, o seu estilo tem também a função de reforçar sua contradição em relação à característica de fúria e execração, pelo recurso da metalinguagem, como se ele não combinasse com essa fúria, mas sendo a ele que esta se mescla.

A ganhadora do prêmio Nobel de literatura em 2022, Annie Ernaux, aproveitou os holofotes para tecer críticas a Houellebecq, pelo fato de haver um rumor de indicação dele ao prêmio, e atacou: “Eu li o seu Goncourt, *La carte et le territoire*, mas a escrita... Não há. Então ele é muito traduzido, porque é extremamente fácil de traduzir²⁴” (Franceinfo, 2022, tradução nossa). Não é difícil concordar. A questão é que a “simplicidade” formal não é o único fator que nos interessa. Quanto ao Nobel, não nos parece que Houellebecq combine com a proposta do prêmio. Se o seu projeto consolador — para usar a expressão de Agathe Novak-Lechevalier (2018) — se mostrará eficaz e reconhecido com o passar dos anos, não temos como saber. Por ora, o autor não parece usar o melhor discurso para aprimorar o mundo, não em um mundo que tem se aprofundado na intolerância e no extremismo e que, com isso, corre o risco de ler a sua obra ficcional com simpatia pelas ideias repulsivas veiculadas nela.

Além das características estilísticas que tratamos acima, que passamos a analisar, temos ainda algumas construções engenhosas que enriquecem o texto, tais como a exploração do duplo, da fronteira entre realidade e ficção, de gêneros textuais “em cascata”, a aproximação de

²² *L'ironie noire qui marque son style [...] nouveau ton, nouveau regard, à la fois critique et désabusé.*

²³ *Importance du métalangage, abondance des marques lexicales ou grammaticales de la scientificité, emploi d'une riche panoplie de formes adverbiales destinées à pondérer les énoncés et à leur donner un caractère incontestable. Rien de plus contraire à l'emportement de l'injure ou à la fureur de l'exécration que le métalangage”.*

²⁴ *J'ai lu son Goncourt, Carte et le territoire, mais l'écriture... Il n'y en a pas. Alors il est très traduit, parce que c'est extrêmement facile à traduire.*

discursos distintos com o intuito de criar ou intensificar sentidos, tensões e controvérsias, entre outros.

A escrita “plana” parece, então, se enriquecer de outras formas de trabalho da linguagem que demandam o avanço na leitura com a devida suspeição, postura que, como veremos, é demandada pelo próprio texto. Um dos pesquisadores que nomeia o estilo de Houellebecq como “plano” é Olivier Bardolle, em seu estudo *La littérature à vif* (2004), que tem uma parte dedicada ao estudo do estilo do autor, que à época havia publicado apenas três romances, além de coletâneas de poemas. No estudo, Bardolle identifica “uma nostalgia transformada em raiva, em espírito de resistência, [...] fria, fixada no gelo de uma escrita clínica digna de um médico legista. É o que se chama estilo²⁵” (Bardolle, 2004, l. 520). A “frieza” da escrita seria, então, parte da postura cientificista, no sentido médico, que aborda, por exemplo, a anatomia de um cadáver, qualquer que tenha sido a relação de sua morte com atos passíveis de consternação, de forma objetiva e desprovida de comoção. É essa frieza, essa impassibilidade diante do absurdo, da crueldade, que Houellebecq associa à indiferença generalizada que denuncia na sociedade. Sua escrita aparenta não expressar comoção de qualquer espécie porque essa é a forma de se lidar com as experiências de vida atualmente, segundo o seu entendimento: rápida, superficial e insensivelmente. Do ponto de vista do corpo, essas experiências tendem a uma corporeidade sem sensibilidade, sem profundidade ou substância. A nossa época, como ressaltou Bardolle em 2004, “nunca deixa de se anestésiar, de se excitar com certeza, mas sem sentir nada. A excitação mas não a emoção, este poderia ser o slogan do momento²⁶” (*Ibid.*, l. 988). E Houellebecq imprime esse estado de coisas em seu projeto ficcional não apenas no plano temático, mas também no formal, constituindo-se, assim, sintetiza o pesquisador, como “o grande consagrador da era do vazio²⁷” (*Ibid.*, l. 12, traduções nossas).

Essa problemática do estilo está expressa textualmente em uma célebre passagem de *Extension* (1994), na qual o narrador comenta uma espécie de limitação do romance. Segundo ele, “a forma romanesca não é concebida para pintar a indiferença, nem o nada; seria preciso inventar uma articulação mais *plana*, mais concisa e mais morna²⁸” (Houellebecq, 1994, p. 42, grifo nosso). Plana e sombria — dois atributos formais que marcariam este e os sete romances

²⁵ *Nostalgie muée en colère, en esprit de résistance, [...] froide, figée dans la glace d'une écriture clinique digne d'un médecin légiste. C'est ce que l'on appelle le style*

²⁶ *Notre époque [...] n'a de cesse de s'anesthésier, de s'exciter certes, mais sans rien ressentir. L'excitation mais pas l'émotion, tel pourrait être le slogan du moment.*

²⁷ *Le grand consécuteur de l'ère du vide.*

²⁸ *La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne.*

seguintes. Como ressalta Pierre Varod, “a narração romanesca devia se renovar para se adaptar às magras anedotas da vida moderna, tão pobre em relações²⁹” (Varod, 2001, p. 96, tradução nossa).

Não para por aí: a questão da forma plana retorna em *Plateforme* (2001). Apontamos aqui quatro possibilidades de significação do título do livro: a primeira e mais evidente remete ao episódio rememorado pelo protagonista de sua infância, em que ele escala uma torre de alta tensão alcança a plataforma no seu topo; a segunda acepção estaria relacionada à plataforma internacional de turismo sexual que é lançada com o apoio do protagonista; a terceira possibilidade estaria ligada ao significado do termo Al Qaeda, “a base”, que tem um peso especial no romance; e a quarta, apontada por Bardolle (2004), é a de que se refere à forma plana, ou rasa, *forme plate*, da sua escritura. É possível ver, no caso da primeira, a possibilidade de relação entre a plataforma e o abismo, a planície e o horror do vazio que se forma abaixo, separado do indivíduo por um mero limiar, a borda. Essa imagem pode ser, novamente, relacionada com a própria escritura houellebecquiana, que, se por um lado, é “plana”, por outro nos coloca diante do desconforto e do temor de um vazio abissal.

Pierre Jourde (2002) concorda que a forma “plana” da prosa houellebecquiana constitui sua “arma estilística”, que ele utiliza com eficácia, sendo coerente com o seu projeto global (Jourde, 2002, l. 2758) e ressaltando o dialogismo entre a forma e o conteúdo nas obras do escritor:

Uma obra que estigmatiza a ilusão do desejo de originalidade deve se expressar de forma monótona. Houellebecq fala de indivíduos medianos, indiferenciados, em linguagem mediana. E quando essa linguagem descreve situações extremas, ou seres convencidos da importância de quem são e do que fazem, o contraste costuma ser irresistível³⁰ (*Loc. cit.*, tradução nossa).

Essa questão, do estilo no sentido formal, é abordada por Houellebecq em uma carta a Lakis Prodigidis de 1997, publicada na coletânea de textos *Interventions 2020*, na qual ele alude à premissa de Schopenhauer segundo a qual a regra para um bom estilo é que se tenha algo a dizer³¹ (Houellebecq, 2020b, l. 1220). É uma forma possível de enxergar o texto literário

²⁹ *La narration romanesque devait se renouveler pour s'adapter aux maigres anecdotes de la vie moderne, si pauvre en relations.*

³⁰ *Une œuvre qui stigmatise l'illusion du désir d'originalité se doit de s'exprimer de manière terne. Houellebecq parle d'individus moyens, indifférenciés, dans un langage moyen. Et lorsque ce langage décrit des situations extrêmes, ou des êtres convaincus de l'importance de ce qu'ils sont et de ce qu'ils font, le contraste est souvent irrésistible.*

³¹ Por outro lado, Dominique Noguez, em sua obra *Houellebecq, en fait*, vai mais longe ao dizer que “o estilo pelo estilo (como se dizia a arte pela arte) é a característica daqueles que não têm nada a dizer, daqueles para quem ‘literatura’ é sinônimo de ‘jogos formais’, produção de ‘textos’” (Noguez, 2022, l. 1091). — *Le style pour le style*

e suas eventuais funções, bem como seu modo de articulação com os outros elementos da realidade. Não será o estilo pouco carregado que determinará, sozinho, a qualidade de uma obra. Não se trata de um fator indiferente, mas, sem dúvida, ele não é determinante. Como lembra Bardolle, mesmo Proust (1871-1922), para Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), “não tem estilo: muito descritivo, não na vida, não na emoção³²” (Bardolle, 2004, l. 142, tradução nossa). Aproveitando a referência a Céline, remetemos ao que disse Pierre Drieu la Rochelle (1941), ressaltando a relação entre o estilo deste escritor e a sua realidade contemporânea:

O estilo mesmo de Céline se justifica pela necessidade. Como mostrar a verdade do nosso tempo em todo o seu descaramento democrático e primário, em sua luxúria mesquinha, em seu epicurismo suburbano, em sua obscena incultura de salão, em seu desespero que se finge de pretensioso, se não se rompe com seu academicismo, se não se admite por um processo patente a sintaxe e a estrutura de pensamento desgastada e torcida³³ (La Rochelle, 1941, p. 723).

Com isso, intentamos demonstrar que o processo de integração da escritura com a realidade por uma analogia fundada na própria forma textual pode lançar mão do expediente precisamente oposto para “pintar” a mesquinharia, a mediocridade, a incultura que tanto Céline quanto Houellebecq apontam em suas respectivas épocas. Se este o faz pela linguagem cotidiana, funcional, com formas usuais, aquele o fez pela “torção” das estruturas.

Disso resulta que o texto houellebecquiano, por evitar tanto o trabalho formal quanto o psicologismo, poderá tocar-nos “mais às tripas que ao cérebro³⁴” (Bardolle, 2004, l. 649). A transformação da linguagem popular no sentido de um esvaziamento, em especial pela pressão da publicidade (Bardolle, 2004, l. 571), permitiria relacionar a forma dessa linguagem e a escritura de Houellebecq pelo mesmo caráter de centralidade da mensagem veiculada, em detrimento da forma linguística empregada.

Vale ressaltar que mesmo a “platitude” da escrita houellebecquiana — que ora soa como unanimidade — não pode ser vista como absoluta. Dominique Noguez (2022, l. 1146) relativiza essa visão quando retira exemplos de *Extension*³⁵ para ilustrar um trabalho formal que constitui

(comme on disait l'art pour l'art) est la caractéristique de ceux qui n'ont rien à dire, de ceux pour qui « littérature » est synonyme de « jeux formels », production de « textes ».

³² N'a pas de style : trop descriptif, pas dans la vie, pas dans l'émotion.

³³ Le style même de Céline se justifie par la nécessité. Comment montrer la vérité de notre temps dans tout son stupre démocratique et primaire, dans son immoralisme à la petite semaine, dans son épicurisme de faubourg, dans son obscène inculture de salon, dans sa désespérance qui feint d'être faraute, si l'on ne rompt pas avec tout académisme, si l'on n'avoue pas par un procédé patent la syntaxe et la structure de la pensée usées et tordues?

³⁴ Aux tripes davantage qu'au cerveau.

³⁵ Ele também relaciona termos de *La poursuite du bonheur* (1992), que, por se tratar de um livro de poemas, teve as partes da citação referentes a ele retiradas.

um contraste regular do autor entre as fórmulas descontraídas e as que tendem a um rebuscamento, as quais selecionamos:

Obviamente, existem diferentes níveis de linguagem em Houellebecq. Um nível bastante alto, literário ou até refinado, primeiramente. Podemos encontrar nele palavras como [...] "tirar" [...] ou "retorquir", [...] expressões como "A piada não é muito apropriada para tais assuntos" [...], as voltas elaboradas, como a expressão da hipótese pela justaposição de duas proposições no imperfeito do subjuntivo (sendo a principal introduzida por "que"): "Mas se ela tivesse seguido por vinte e cinco anos um regime de emagrecimento da mais aterradora severidade que seu destino não teria sido notavelmente suavizado [...]"³⁶ (Noguez, 2022, l. 1146, tradução nossa).

Veremos, contudo, que o estilo não é o único quesito em que a fortuna crítica do autor se divide. As técnicas narrativas, o dialogismo com outros campos do saber de forma integrada, fundante dos próprios enredos, as tramas intrigantes são, também, objeto de controvérsia. Um exemplo é relativo à polêmica envolvendo o prestigioso prêmio Goncourt³⁷: em 1998, o autor era preferido para a premiação com *Particules*, mas foi surpreendido pela premiação do livro *Confidence pour confidence*, de Paule Constant, o que o fez atacar o livro, qualificando-o de "mediocre, mas não muito ruim"³⁸ (Complément d'Enquête, 2010, tradução nossa). Em 2001, o autor foi novamente cotado para o prêmio com *Plateforme*, mas, depois da repercussão dos ataques ao islamismo contidas no discurso do protagonista, que lhe rendeu um processo judicial, combinada aos atentados terroristas aos Estados Unidos dias após a publicação, o seu livro foi retirado da lista (Garcia, 2011), o que fez Houellebecq lançar a provocação de que seu editor não tinha linha orçamentária para comprar o júri³⁹ (*Ibid.*). Em seguida, à proximidade da publicação de *Possibilité* (2005), as declarações públicas de jurados do prêmio e outros literatos de renome, entre os quais Philippe Sollers, defendiam a entrega do Goncourt a Houellebecq, antes mesmo do lançamento do livro, tendo essa temporada do prêmio sido marcada por uma denúncia do Serviço Central de Prevenção da Corrupção ao Ministério da Justiça apontando conflito de interesses⁴⁰. O autor perde mais uma vez em razão de "erros" editoriais (*Ibid.*). O

³⁶ *Il y a, à l'évidence, différents niveaux de langue chez Houellebecq. Un niveau assez élevé, littéraire voire châtié, d'abord. On pourra trouver chez lui des mots comme [...] « ôter » [EXT 9] ou « retorquer » [EXT 22], [...] des expressions comme « La plaisanterie n'est guère de mise, sur de tels sujets » [EXT 13], des tournures recherchées comme l'expression de l'hypothèse par juxtaposition de deux propositions au subjonctif imparfait (la principale étant introduite par « que ») : « Mais eût-elle même suivi pendant vingt-cinq ans un régime amaigrissant de la plus terrifiante sévérité que son sort n'en eût pas été notablement adouci ».*

³⁷ Cf.: Académie Goncourt. <https://www.academiegoncourt.com/presentation-prix-goncourt> Acesso em 15/02/2024. (https://www.liberation.fr/tribune/2005/11/01/houellebecq-le-scandale-d-un-goncourt-annonce_537515/)

³⁸ *Médiocre, mais pas très mauvais.*

³⁹ *Mon éditeur n'avait pas de ligne budgétaire pour les acheter.*

⁴⁰ Cf.: <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/90025/en-aparte-houellebecq-un-coup-monte> Acesso em 15/02/2024; Sollers explica, em seu livro *Littérature et politique* (2014) o seu posicionamento antecipado se explica pelo fato de ele ter recebido o manuscrito de Houellebecq com um pedido de avaliação sua.

prêmio só viria a ser concedido a Houellebecq em 2010, por *Carte* (2010), após ele mudar de editor, para Teresa Cremisi, que alterou a estratégia publicitária, principalmente no que concerne à criação de polêmicas no período próximo à publicação.

O fato é que, independentemente das provocações do autor, muito do que parece ter influenciado o júri partiu de fatores paraliterários. Não cabendo a nós o juízo de tais critérios e considerando que a possível contaminação da decisão do júri por fatores alheios ao texto literário não afasta os outros elementos de valor das obras eleitas, propomos, não nos restringindo a *Carte* (2010), levantar alguns dados sistemáticos dos oito romances no que diz respeito aos elementos narrativos básicos, para, em seguida, aprofundar alguns fatores relevantes para a sua análise.

2.2 Foco narrativo, tempo, espaço

Um dos elementos narrativos básicos que Houellebecq explora de modo significativo para cada enredo é o foco narrativo. A partir dele definem-se traços importantes para os sentidos trabalhados em cada história. Suas transições, sutis ou bruscas, bem como as próprias escolhas de ponto de vista enriquecem o texto e permitem formular lógicas tanto no plano ficcional quanto em sua tendência à realidade.

Entre os oito livros que compõem o nosso *corpus*, apenas três são narrados em terceira pessoa, *Particules* (1998b), *Carte* (2010) e *Anéantir* (2022). Os outros são constituídos de um narrador personagem expondo os acontecimentos em primeira pessoa, com base em sua visão e apreensão desses fatos. Nesse caso, vale ressaltar que a fidelidade dessa narração para com os eventos é, de partida, posta em suspeição, o que tem peso, por exemplo, na formulação de teorias baseadas na observação por parte desses personagens, bem como na justificação de suas ideias e atos como consequência de acontecimentos aludidos por eles.

Florent-Claude, por exemplo, narrador protagonista de *Sérotonine* (2019), conta a descoberta da traição de sua namorada, Yuzu, enriquecendo o relato com a descrição de um vídeo em que ela pratica zoofilia com três cães de grande porte (Houellebecq, 2019, p. 53). Esses elementos parecem querer justificar o recrudescimento e as reflexões mórbidas posteriores do protagonista, e permitem insinuar uma suposta maldade, ou desdém, que se estenderia dessas personagens femininas para um conjunto de mulheres inseridas no contexto,

já apontado em outros romances⁴¹, de dominação do homem, de falta de empatia e uma dificuldade de autodoação amorosa, de perpetuação de um sistema de exploração baseado em valores questionáveis, um contexto de liberação sexual supostamente danoso para a sociedade.

Adiante, vemos Florent-Claude perseguir Camille, outra ex-namorada que, pela inação típica de personagens masculinos houellebecquianos — tais como Bruno Clément, Michel Djerzinski, Jed Martin e o Michel de *Plataforma* —, segue sua vida e tem um filho que, em um ponto ápice do romance, terá seu rosto preenchendo toda a mira de um fuzil de longa distância — atrás da mira, o protagonista, escondido em um bar-restaurante panorâmico fechado, à frente da casa de Camille do outro lado de um lago, e planejando, com o “afastamento” da criança da vida dela — que o seu ato iria perpetrar —, reaproximar-se, consolando-a e ganhando sua confiança. Como confiar no seu modo de narrar os acontecimentos, em especial aqueles que o teriam levado a tal ponto? É interessante observar que, ainda nesse exemplo, a provocação e a dubiedade são marcantes: a naturalidade com que o protagonista narra essa situação e seus planos execráveis, sem qualquer esforço de dissimulação e autopreservação, no mesmo movimento em que alude a uma postura típica de sociopatas, dá ao leitor a impressão de participar de tudo, com total proximidade dos fatos narrados.

Quando Michel, em *Plateforme*, diz se regozijar quando um “terrorista palestino, ou uma criança palestina, ou uma mulher grávida palestina era abatida a bala na faixa de Gaza⁴²” (Houellebecq, 2001, p. 338), ele se serve da construção do ódio consequente do terrível atentado terrorista que dilacerara dezenas de pessoas, entre elas, sua mulher, Valérie.

O importante é ter em conta que “é bom desconfiar do romance⁴³”, como já dizia o autor em 1995, em entrevista (Houellebecq, 1998a, l. 232). Houellebecq explora com muita frequência o caráter de suspeição de seus personagens. Esse posicionamento de desconfiança se torna mais importante, naturalmente, quando se trata de um narrador homodiegético, que conta em primeira pessoa os eventos, como forma de relato, porém, com maior interesse no seu destinatário, do que no relato. A intenção mesma do relato é atingir o seu leitor, envolvê-lo no

⁴¹ François, em *Soumission*, narra o abandono de sua namorada, Myriam, que o deixa para morar em Israel e acompanhamos, ao longo da trama, o seu distanciamento, até que ela “encontra alguém” lá (Houellebecq, 2015, p. 205). A Véronique de *Extension*, namorada do protagonista, é narrada como uma representante da “mesquinha, egoísmo, tolice arrogante, total falta de sensibilidade moral, incapacidade crônica de amar” (Id., 1994, p. 103) — *Mesquinerie, égoïsme, sottise arrogante, absence complète de sens moral, incapacité chronique d'aimer.*

⁴² *Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, ou un enfant palestinien, ou une femme enceinte palestinienne, avait été abattu par balles dans la bande de Gaza, j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme à la pensée qu'il y avait un musulman de moins.*

⁴³ *Il est bon de se méfier du roman.*

discurso ficcional e, a partir dele, nos discursos subjacentes, estes muitas vezes tão importantes quanto aqueles. Isso porque, como ressalta Gaëtan Picon,

A obra de arte — especialmente a obra literária — não se impõe a nós somente como objeto de fruição ou de conhecimento; ela se oferece ao espírito como objeto de interrogação, de investigação, de perplexidade. A obra — especialmente a obra literária — assim que encontra um olhar, chama irresistivelmente a consciência crítica: esta a acompanha como a sombra segue cada um de nossos passos⁴⁴ (Picon, 1953, p. 11, tradução nossa).

A interrogação, a investigação são modos de se portar diante do texto literário que encontram, na obra romanesca de Houellebecq, um constante encorajamento, pela provocação, mas também, em especial, pela percepção de seus mecanismos voluntários de vacilação e contradição, que mantêm o leitor em uma fenda de percepção, entre a interpretação objetiva e os possíveis desdobramentos e significados que podem ali se ocultar.

O foco narrativo em *Possibilité* (2005a) é, também, digno de nota. Trata-se de um texto todo organizado em uma espécie de pêndulo entre o tempo de Daniel1, no início do século XXI, e o tempo em que vivem Daniel24 e Daniel25, por volta do ano 4000. Nos dois casos, com a narração sendo em primeira pessoa, estes últimos sendo contíguos ao primeiro, Daniel1, pela sequência de clonagens. Sendo assim, o primeiro capítulo do romance consiste na narração de Daniel1, o segundo sendo aquela de Daniel24, retornando em seguida para Daniel1 e assim prosseguindo. Essa sistemática permite levantar uma reflexão sobre a separação entre esses diferentes narradores, que, de certo ponto de vista, são o mesmo, posto que se trata de clones, ao mesmo tempo em que não o são, já que os clones são geneticamente alterados a cada geração, mas principalmente pelo fato de eles não se constituírem de forma espontânea, como Daniel1: eles precisam estudar as vidas dos seus antecessores para, só então, aos poucos, constituírem-se como um Daniel.

Aqui vale fazer uma breve digressão: os protagonistas houellebecquianos são leitores vorazes, ávidos, frequentemente narrados realizando leituras e sempre referindo textos lidos anteriormente. A leitura é uma atividade muito presente em sua obra ficcional, inclusive em uma sociedade tecnologicamente evoluída, capaz de alterar o genoma humano e clonar pessoas com perfeição, mas que não desenvolveu uma tecnologia que permitisse transferir memórias e

⁴⁴ *L'œuvre d'art — et singulièrement l'œuvre littéraire — ne s'impose pas seulement à nous comme un objet de jouissance ou de connaissance; elle s'offre à l'esprit comme objet d'interrogation, d'enquête, de perplexité. L'œuvre — et singulièrement l'œuvre littéraire —, dès qu'elle rencontre un regard, appelle irrésistiblement la conscience critique : celle-ci l'accompagne comme l'ombre suit chacun de nos pas.*

outros elementos psicossensoriais de um clone para outro, de forma direta, cirúrgica, eletrônica, neural. As memórias são lidas.

Duas obras ainda merecem nossa atenção no quesito foco narrativo, por suas respectivas rupturas. Uma é *Anéantir* (2022), que parte da abordagem da vida profissional de Paul Raison e do xadrez político em torno de seu chefe, trazendo, em paralelo, a vida pessoal do protagonista, no seu núcleo familiar — de seus pais e irmãos e de seu casamento em crise. Um terceiro núcleo é, então, formado pelos ataques terroristas perpetrados ao redor da França, com foco em seu chefe, Bruno, o que confere ao texto um teor de suspense policialesco. O que acontece, quando do início do tratamento oncológico de Paul, é o abandono das outras duas linhas narrativas, passando o enredo a se concentrar no processo de decrepitude do personagem nos ambientes médico e familiar. A quebra pode parecer brusca, já que a trama do volumoso romance vinha sendo construída com base em duas problemáticas grandiosas: o alto escalão político francês em plena eleição presidencial e os atentados terroristas sistemáticos cometidos contra a França. A instigante investigação é, então, abandonada, de modo que o foco se volta para a reclusão de Paul e seu distanciamento dessas questões. O leitor passa a acompanhar o protagonista e o seu problema, que se sobrepõe a todos os outros, que é contundente na demanda de atenção. Isso, mesmo o romance sendo todo narrado em terceira pessoa: o narrador heterodiegético teria liberdade para seguir os acontecimentos das outras duas linhas narrativas sem que Paul presenciasse as suas cenas. A escolha tem um sentido dentro do enredo: cooptar o leitor para a convalescência de Paul com a mesma violência que a sua doença o afastou dessas mesmas esferas. Ela também reitera o peso que o corpo — sua inteireza, sua saúde e sua decrepitude — tem na determinação dos rumos da vida, o que se encontra representado metaforicamente no ponto de vista narrativo: a guinada do foco acompanha o corpo de Paul, que não se fará presente nas outras instâncias narrativas e que ora requer atenção plena.

A segunda obra que nos interessa abordar, pela mudança notável do foco narrativo é *Carte* (2010), que inicia pela descrição de uma cena em que figuram dois personagens que, descobrimos em seguida, não passavam de figuras pintadas em um quadro. A narração, no momento em que se descreve o luzir da testa de um deles, introduz Jed, que passa a esfumá-la e, nesse movimento, toma o foco para si, revelando-se o efetivo protagonista e fixando o plano espacial fora da pintura. Expediente semelhante é utilizado em *Anéantir* (2022), que inicia com dois funcionários da DGSI⁴⁵ discutindo a descoberta das primeiras mensagens cifradas dos

⁴⁵ *Direction Générale de la Sécurité Intérieure*, órgão federal francês responsável pela inteligência e a segurança nacional.

terroristas, passa por um breve histórico de suas formações e pelo cotidiano imediato dos dois, para, só então, referir aquele a quem seria explanada a situação, em reunião àquele dia: Paul Raison, que, só a partir do terceiro capítulo, passa a protagonizar a história.

Mas observa-se outra importante mudança no foco narrativo de *Carte* que influencia de forma considerável o curso da história. Após a descoberta dos corpos de Houellebecq-personagem e seu cão, ao início da terceira parte, a linha narrativa sofre uma guinada, deslocando-se da história de Jed Martin para a investigação do crime. O foco passa a ser a vida do comissário Jasselin e o seu trabalho de investigação, que envolverá Jed como personagem secundário. A trama passa a ter um tom policialesco, partindo da consternação dos próprios policiais diante da barbaridade da cena do crime e evoluindo para a concatenação de pistas, envolvendo o leitor na expectativa de resolução do caso. O motivo da guinada, tal como em *Anéantir* (2022), é suficientemente forte, mas, ao contrário deste, faz parecer que toda a parte inicial do romance o encaminhava para tal cenário, determinando a unidade da trama, encaminhada para sua finalização através do desvio de foco, e não pelo aparente abandono de um dos focos concorrentes.

É indispensável observar, nesse quesito, a mudança de perspectiva, que acompanha a do foco narrativo, no que diz respeito ao espaço: a totalidade — que pudemos verificar — dos lugares referidos em todo o romance até a morte de Houellebecq-personagem existem de fato, fora da ficção — o que acontece muito frequentemente na obra romanesca do autor. São supermercados, logradouros, igrejas, cidades, espalhados pela França e em parte da Irlanda — onde Houellebecq-autor viveu, de fato —, que realmente existem e que contribuem para a ambientação e o caráter realista do romance. Entretanto, quando ingressamos na jornada policial de Jasselin, e que o acompanhamos em Macon, cidade do interior da França em que Houellebecq-personagem vivera na infância e para onde retornara antes de ser morto, o espaço ficcional se torna efetivamente fictício: as ruas Martin-Heidegger e Leibniz e a rotatória Emmanuel-Kant (Houellebecq, 2010, p. 271-272) são os pontos de referência — ficcionais — colocados na narrativa, de modo que o próprio narrador chega a comentar que, nesta cidade “tudo dava a impressão de um cenário, de um vilarejo falso, reconstituído para as necessidades de uma série televisiva⁴⁶” (*Ibid.*, p. 270). É como se Souppes, o pequeno vilarejo próximo a Montargis, na medida em que é a cidade da infância ficcional de Houellebecq-personagem,

⁴⁶ *Tout donnait l'impression d'un décor, d'un village faux, reconstitué pour les besoins d'une série télévisée.*

fosse propositadamente falsa, imprecisa e diferente da realidade⁴⁷, como se essa parte do romance se quisesse mais ficcional que a ficção do seu todo, intensificando, por contraste, o realismo concernente a todo o restante. A parte do romance que diz respeito precisamente à vida de Michel Houellebecq é abertamente falseada, no meio de toda uma intriga ficcional que busca constantemente fincar raízes na realidade. Para Schopenhauer, é “difícil a dissimulação quando o objeto do livro é o próprio autor” (Schopenhauer, 2003, p. 210), mas, ao que parece, Houellebecq-autor não só não faz esse esforço, como deixa pistas mais ou menos claras do falseamento. Desse modo, essa parte do romance funciona como um adendo, um gênero diferente incorporado ao restante do romance que se permitisse desvirtuar, turvar os fatos. O narrador parece, então, cúmplice do crime, embaciando as pistas e as suas próprias bases de sustentação na realidade.

Faz parte do jogo entre o mapa e o território. A morte do autor faz com que o enredo perca as pretensas amarras na realidade, deslocando-se para outro patamar, em suspenso, sob (maior) suspeita. Esse mapa que é o texto literário se faz apócrifo, passa a sustentar a dissociação inexorável entre o autor e o enunciador da narrativa, posto que o primeiro desaparece e a história continua. O mecanismo permite remeter a outro momento, anterior na obra, em que Jed está no aeroporto de Shannon, na Irlanda, e começa a cochilar no banco.

Jed afundou em um leve cochilo.

Ele estava no meio de um espaço em branco, aparentemente ilimitado. Não se distinguia linha de horizonte, o chão de um branco fosco se confundindo, ao longe, com o céu de um branco idêntico. Na superfície do solo se destacavam, dispostos irregularmente, de lugar para lugar, blocos de texto com letras pretas formando leves relevos; cada um dos blocos podia conter cerca de cinquenta palavras. *Jed percebeu então que estava em um livro*, e se perguntou se esse livro contava a história de sua vida. Debruçando-se sobre os blocos que encontrava pelo caminho, teve a princípio a impressão de que sim: reconheceu nomes como Olga, Geneviève; mas nenhuma informação precisa podia ser extraída deles, a maioria das palavras foi apagada ou raivosamente riscada, ilegíveis, e novos nomes apareceram que não significavam absolutamente nada para ele. Também não foi possível definir uma direção temporal: avançando em linha reta, ele encontrou várias vezes o nome de Geneviève, reaparecendo depois do de Olga — quando ele tinha certeza, absoluta certeza, de que nunca teria a oportunidade de rever Geneviève, e que Olga fazia ainda, talvez, parte de seu futuro⁴⁸ (Houellebecq, 2010, p. 148-149, grifo nosso).

⁴⁷ Quando se toma a estrada E60 a partir de Paris, “na direção de Courtenay” (Houellebecq, 2010, p. 244), chega-se antes a Souppes, que fica mais ao norte de Montargis. Mas Jed, quando vai visitar Houellebecq-personagem, chega à região Oeste de Montargis, para em um pedágio, tenta telefonar para o escritor e depois segue viagem, chegando mais ou menos meio-dia ao “vilarejo onde vivia Houellebecq” (p. 246). O nome do vilarejo, Souppes, só será dito uma vez em toda a trama, quatorze capítulos depois, o escritor já morto. Só então, é possível questionar por que Jed, quando da sua visita, vindo do norte, havia passado por Montargis para chegar a Souppes.

⁴⁸ *Jed sombre dans un assoupissement léger.*

Il était au milieu d'un espace blanc, apparemment illimité. On ne distinguait pas de ligne d'horizon, le sol d'un blanc mat se confondant, très loin, avec le ciel d'un blanc identique. À la surface du sol se distinguaient, irrégulièrement disposés, de place en place, des blocs de texte aux lettres noires formant de légers reliefs ; chacun

Ocorre uma inversão na relação entre a realidade e a imaginação: o sonho, espaço da fantasia, quando adentrado por Jed, ao invés de o afundar em mais um nível de ilusão, abre-lhe uma porta para fora do espaço ficcional do romance, permitindo-lhe tomar consciência de que se trata de um texto ficcional que ele provavelmente protagoniza. A incursão se interrompe aí, com o despertar de Jed, e a quebra dessa barreira não é retomada no livro. Essa percepção do personagem de se encontrar no interior de um texto pode remeter a uma outra reflexão do mesmo gênero, encontrada em *Extension* (1994), quando o protagonista olha para o dossiê da sua psicóloga que lhe concerne e reflete: “Essa impressão de ter se tornado o elemento de um dossiê me acalma. Eu imagino o volume, sua encadernação colada, sua capa um pouco triste; lentamente, eu me achato entre as páginas; eu me esmago⁴⁹” (Houellebecq, 1994, p. 150). Nesse caso, o efeito é potencializado pela materialidade da construção, que reverbera a sensação psicológica de autodestruição do personagem.

Nos dois exemplos, o corpo é concebido em sua inteireza, sendo colocado no espaço imaginativo do livro e do dossiê como elemento central, de onde parte a observação, e também sensorial, sendo esse corpo que transita entre a acepção do espaço etéreo do sonho ou da imaginação e a solidez da pasta, das letras, do papel. Cabe aí, ainda, perceber o livro como um objeto material que se oferece não apenas ao plano intelectual, mas também se constitui como materialidade a ser tocada, que pesa nas mãos, que cheira, que demanda movimento, manipulação, e se lança à visão. Na medida em que pretendemos defender a não separação entre o corpo e a consciência, precisamos considerar a experiência sensorial e intelectual como uma só, ou como formas integradas de interagir com o entorno, de perceber o mundo ao redor, com todo o corpo, que é toda consciência. Nesse sentido, é possível pensar a experiência da leitura também em seu caráter sensorial: a percepção do texto, bem como do objeto livro, excede o intelectual. Para Maurice Merleau-Ponty, a percepção não pode ser intelectual, já que “um ato intelectual captaria o objeto ou como possível, ou como necessário [...] [porém,] ele é, na percepção, ‘real’” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 36). Houellebecq direciona o leitor para essa

des blocs pouvait comporter une cinquantaine de mots. Jed comprit alors qu'il se trouvait dans un livre, et se demanda si ce livre racontait l'histoire de sa vie. Se penchant sur les blocs qu'il rencontrait sur sa route, il eut d'abord l'impression que oui : il reconnaissait des noms comme Olga, Geneviève ; mais aucune information précise ne pouvait en être tirée, la plupart des mots étaient effacés ou rageusement barrés, illisibles, et de nouveaux noms apparaissaient, qui ne lui évoquaient absolument rien. Aucune direction temporelle ne pouvait, non plus, être définie : progressant en ligne droite, il rencontra plusieurs fois le nom de Geneviève, réapparaissant après celui d'Olga — alors qu'il était certain, absolument certain, qu'il n'aurait jamais l'occasion de revoir Geneviève, et qu'Olga faisait, peut-être, encore partie de son avenir.

⁴⁹ *Cette impression d'être devenu l'élément d'un dossier m'apaise. J'imagine le volume, sa reliure collée, sa couverture un peu triste; doucement, je m'aplatis entre les pages; je m'écrase.*

percepção material do livro através de seu manejo dos planos ficcionais, favorecendo a transposição dessa lógica de dentro da ficção, do “possível”, para o “real”.

Além das amostras que ilustram o uso do foco narrativo como meio de enriquecimento da escrita literária, permitindo pensar as suas formas, bem como os âmbitos extratextuais que lhe são adjacentes, retomamos o exemplo do foco narrativo “pendular” de *Possibilité* (2005), que nos remete a outro elemento estrutural relevante: a função do tempo, neste caso, como um apartador que permite colocar em perspectiva o contexto temporal próximo à publicação do romance seguinte e a projeção de um futuro arraigado das consequências práticas das descobertas e decisões da nossa era, como uma espécie de instrumento de aproximação entre a distopia futurista e suas raízes passadas: a nossa atualidade.

O mesmo tipo de projeção temporal acontece em outros romances do autor, guardadas as proporções. *Particules* (1998b), por exemplo, termina com a narração do desenvolvimento da pesquisa de Djerzinski em 2029, vinte anos após seu desaparecimento, e *Carte* (2010) se projeta, ao final, até 2030 para narrar os últimos trabalhos de Jed Martin em torno da representação pictural da dissolução da humanidade e do triunfo da natureza.

Na maior parte dos romances de Houellebecq, salvo em *Possibilité* (2005), o tempo é predominantemente cronológico, os narradores acompanhando as vivências dos protagonistas e de outros personagens, com marcações temporais definidas, às vezes, inclusive, indicando as horas, como, por exemplo, em *Extension*, em sua frase final: “São duas horas da tarde⁵⁰” (Houellebecq, 1994, p. 156); em *Particules*: “A tempestade eclodiu por volta das nove horas da noite [...] No dia seguinte ele se levantou por volta das sete horas⁵¹” (*Id.*, 1998b, p. 21); ou em *Carte*, em que temos um exemplo preciso de indicação do tempo: “Pelos dezoito horas e trinta, Jed começou a se entediar [...]”⁵² (*Id.*, 2010, p. 189). Além disso, *Soumission* (2015) tem as partes II e III do romance organizadas por datas, como um diário, desde a eleição, passando pela fuga de Paris, os capítulos se intitulando de “Domingo, 15 de maio” a “Terça, 31 de maio” (*Id.*, 2015, p. 80-157).

O caso de *Possibilité* é diferente pelo fato de, em primeiro lugar, termos a alternância sistemática entre dois períodos temporais muito distantes. Mas além disso, é relevante uma observação: as indicações definindo horas do dia — e não as de duração —, como “Eram cinco

⁵⁰ *Il est deux heures de l'après-midi.*

⁵¹ *L'orage éclata vers vingt et une heures. [...] Le lendemain il se leva vers sept heures.*

⁵² *Vers dix-huit heures trente, Jed commença à être fatigué [...].*

para as onze⁵³” (*Id.*, 2005, p. 23), de Daniel1,1; “por volta das quatro horas da manhã eu acordei de novo [...] Cheguei a Biarritz às onze horas da noite⁵⁴” (p. 130-131), de Daniel1,10; e “eram cinco horas da tarde⁵⁵” (p. 171), de Daniel1,13; são alguns exemplos desse tipo de marcação temporal. Elas não acontecem nos relatos de Daniel24 e Daniel25, mas apenas nos de Daniel1. Os dois clones do futuro não pontuam suas narrativas com base nas horas do dia, salvo no epílogo, em que Daniel25 narra sua peregrinação até Lanzarote, apontando as horas do dia e calculando os tempos de caminhada até pontos do percurso. É como se as narrativas de Daniel24 e Daniel25 utilizassem mais um tempo metafísico do que cronológico. Suas preocupações concernem mais às questões de ordem ontológica, do que acontecimentos factuais de suas vivências empíricas, o que se deve, em última análise, ao seu enclausuramento. Não lhes resta senão a apreensão de informações e a comunicação virtual para fundamentar sua narrativa; os acontecimentos são reduzidos e o deslocamento ausente. Vemos aí o quanto a categoria temporal tem relação de interdependência com a espacial.

Em geral, os espaços houellebecquianos são geográficos, acompanham o desenvolvimento dos personagens e seus movimentos dentro de cada trama. Veremos adiante que a descrição dos espaços na obra romanesca do autor não é exaustiva, mas é, em muitos casos, voltada para traçar um paralelo entre as paisagens e o estado de espírito do personagem na cena. Mas nem todos esses espaços estão fixados na área em que os personagens se encontram: algumas cenas adentram o plano dos sonhos — que são frequentemente aludidos — e exploram os limites da ficção, como na construção, observada anteriormente em *Extension* e *Carte*, de espaços que remetem ao objeto livro em interação física com o personagem.

Como vimos anteriormente, o espaço ficcional é colocado em vacilação em *Carte*, romance que estabelece muitas relações de sobreposição e de contraste entre o plano real e o ficcional, sendo muito geográfico e, desse modo, voltado para a exploração dos limites da ideia de espaço. A própria ideia de mapa como representação do território está no cerne do enredo e ajuda a formular uma teorização literária subjacente ao romance com base nesse binômio: o livro é o mapa, é ele que se “lê”, é ele que se “percorre” com o olhar com o intuito de pensar aquilo que ele representa, o território. Para um romance de tese (MOISÉS, 2004), a ideia de que o objeto literário é altamente referencial, dialógico, em especial considerando sua forte tendência ao realismo, pode ter nele uma forma de exemplo. Então, se “o mapa é mais

⁵³ *Il était onze heures moins cinq.*

⁵⁴ *vers quatre heures du matin je me réveillai à nouveau [...] J'arrivai à Biarritz à onze heures du soir.*

⁵⁵ *il était cinq heures de l'après-midi.*

interessante que o território” (Houellebecq, 2010, p. 80), a sugestão que fica é a de que é preciso viver a literatura, com paixão, com reverência, com a avidez do Michel de *Plateforme*, com o bovarismo de François em *Soumission*, com a dependência vital de Daniel24 e Daniel25; pois, em algum momento, as vivências literárias podem vir a ser mais interessantes que as outras esferas da vida.

Outros dois exemplos envolvendo a relação do espaço geográfico com o plano intelectual são dignos de nota. Em *Plateforme*, Michel viaja sentado em uma poltrona ao lado de um senhor que carrega um livro. O protagonista cochilava quando a cabeça do senhor tombou sobre seu ombro, no momento em que o avião sobrevoava a “ex-Alemanha do Leste” (Houellebecq, 2001, p. 34). O termo usado para remeter à região é mais estranho do que a constante referência à área geográfica sobrevoada. Ele não é inocente: ao despertar, Michel vai reposicionar o companheiro de viagem que dorme e vê seu livro caído no chão: “um best-seller anglo-saxão péssimo de um certo Frederic Forsyth” (*Loc. cit.*), escritor que ele já conhecia, “já havia lido uma obra desse imbecil, repleto de homenagens a Margaret Thatcher e de evocações extravagantes da URSS como *império do Mal*⁵⁶” (*Ibid.*, p. 35, grifo do autor).

Em *Soumission*, o protagonista medita, caminhando pelas ruas de Paris, sobre a proposta de conversão ao islamismo, enquanto pensa, como de costume, no autor objeto de sua tese de doutorado e sua especialidade na universidade, Joris-Karl Huysmans (1848-1907), ele mesmo conhecido por sua conversão ao catolicismo. François passa, então, na rua *des Arènes* número 5 para procurar Rediger, o novo reitor da Sorbonne, que não está; então, segue pelas ruas em direção à Sorbonne: “Descendo a rua de Quatrefages, eu me encontrei, sem ter procurado, diante da grande mesquita de Paris. Meus pensamentos não se voltaram para o eventual Criador do Universo, mas, basicamente, para Steve⁵⁷” (Houellebecq, 2015, p. 280). A grande mesquita de Paris fica, de fato, entre o endereço mencionado e a Sorbonne Paris III, e um bom percurso entre os dois pontos é a rua De Quatrefages: referências ancoradas na realidade, o que é trivial em Houellebecq. Contudo, neste caso, nós vemos se relacionar o plano teórico — a conversão religiosa — ao plano espacial — a mesquita, no caminho em direção à universidade, e muito próxima. Consideremos ainda que seu recurso a Huysmans representa, neste ponto específico, uma referência à conversão religiosa do escritor do século XIX. A relação fica mais clara

⁵⁶ *Un best-seller anglo-saxon meridional d'un certain Frédéric Forsyth. J'avais déjà lu un ouvrage de cet imbécile, rempli d'hommages appuyés à Margaret Thatcher et d'évocations grand-guignolesques de l'URSS comme empire du Mal.*

⁵⁷ *Redescendant la rue de Quatrefages, je me retrouvai sans l'avoir cherché devant la grande mosquée de Paris. Mes pensées ne se tournèrent pas vers l'éventuel Créateur de l'Univers, mais, assez basement, vers Steve.*

quando a proximidade espacial se desdobra na proximidade arquitetônica. Quando François caminha pela universidade, observa que:

As alunas estavam agora, é claro, usando véu, geralmente com véu branco, e caminhavam a duas ou três sob as arcadas, isso lembrava um pouco um mosteiro, enfim, a impressão do conjunto era inegavelmente estudiosa. Fiquei imaginando o que isso resultaria no cenário antigo da Sorbonne — Paris IV, se se sentisse retornando aos tempos de Abelardo e Heloísa⁵⁸ (Houellebecq, 2015, p. 281).

A universidade, que havia se contaminado, como os outros espaços nacionais, do culto religioso, agora se vê aparentada a um monastério, pela combinação de sua própria arquitetura com a vestimenta que passou a circular sob as arcadas. Mas a sobreposição não acaba aí: temos a referência ao casal de celebridades científicas, historicamente conhecido pela atuação dividida entre a vida científica e a vida monástica, sendo Heloísa, a primeira abadessa da Abadia do Paraclete, lembrada pela — incomum, à época, para uma mulher — atuação intelectual (Montifaud, 1876).

Unem-se a esses exemplos as referências às sensações psicológicas de um afundamento em líquido gelado e de separação. Em *Particules*, temos um exemplo do primeiro caso, em que Michel “teve a sensação muito clara de afundar em água gelada. Tudo, porém, estava excessivamente quieto. Ele se sentia separado do mundo por alguns centímetros de vazio, formando-se ao seu redor como uma concha ou armadura⁵⁹” (Houellebecq, 1998b, p. 86). Em *Extension*, selecionamos uma passagem fundada na sensação de separação: “você tem a impressão de que pode rolar pelo chão, cortar as veias com golpes de navalha ou se masturbar no metrô, ninguém vai prestar atenção; ninguém fará um gesto. Como se você estivesse protegido do mundo por uma película transparente, inviolável, perfeita⁶⁰” (*Id.*, 1994, p. 99). Observe-se que essas referências espaciais são fundadas no corpo, sendo este constituinte do espaço e representando um espaço ele mesmo.

Como sabemos, diversos discursos veiculados nos romances de Houellebecq teorizam sobre o gênero romanesco — sendo alguns deles encontrados em outros textos não ficcionais.

⁵⁸ *Les étudiantes étaient maintenant, bien entendu, voilées, en général voilées de blanc, et se promenaient à deux ou trois sous les arcades, cela faisait un peu penser à un cloître, enfin l'impression d'ensemble était indéniablement studieuse. Je me demandais ce que ça pouvait donner dans le décor plus ancien de la Sorbonne — Paris IV, si l'on se sentait revenu au temps d'Abélard et d'Héloïse.*

⁵⁹ *Il avait eu la sensation très nette de s'enfoncer dans une eau glacée. Tout, pourtant, était excessivement calme. Il se sentait séparé du monde par quelques centimètres de vide, formant autour de lui comme une carapace ou une armure.*

⁶⁰ *Vous avez l'impression que vous pouvez vous rouler par terre, vous taillader les veines à coups de rasoir ou vous masturber dans le métro, personne n'y prêtera attention; personne ne fera un geste. Comme si vous étiez protégé du monde par une pellicule transparente, inviolable, parfaite.*

Selecionamos algumas passagens que ilustram ponderações relevantes sobre o assunto nesses textos, que têm reflexo na escritura do autor. Uma primeira ideia já foi aludida anteriormente neste trabalho: a de que é preciso desconfiar do romance. Ela está inserida em uma reflexão maior, no primeiro *Interventions* (1998a), coletânea de textos não literários, em que se diz: “não se deve deixar prender numa armadilha pela história; nem pelo tom nem pelo estilo. Da mesma forma, na vida cotidiana, deve-se evitar se deixar prender pela própria história — ou, mais insidiosamente, pela personalidade que se imagina ser a sua própria⁶¹” (Houellebecq, 1998a, l. 232). É preciso, desse modo, tomar a postura do investigador diante das páginas de um romance. E vale ressaltar a comparação que é feita entre essa postura e a vida, em especial no que concerne à própria personalidade, que, nessa concepção, também é vacilante. A postura do investigador é amalgamada à do espião e à do escritor, de forma muito clara, por François, em *Soumission*:

Eu me calei metodicamente: quando você se cala metodicamente, olhando diretamente nos olhos, dando a impressão de beber suas palavras, as pessoas falam. Elas gostam de ser ouvidas, todos os investigadores sabem; todos os investigadores, todos os escritores, todos os espiões⁶² (*Id.*, 2015, p. 73).

Para além da relação de contiguidade entre o trabalho do comissário Jasselin e o do Houellebecq-personagem, temos aí a figura do espião, que nada pode perder de sua observação, da escuta dos testemunhos, histórias, narrativas do cotidiano: como em literatura. É um convite à leitura atenta e desconfiada.

Na mesma coletânea, temos uma já difundida afirmação do autor: “Isomorfo ao homem, o romance deveria normalmente poder tudo conter nele⁶³” (*Id.*, 1998a, l. 3). Mas essa é uma das características do romance desde o seu advento, no século XVIII. O verbo “deveria”, no futuro do pretérito, acusa a impossibilidade ou a inexistência, até o presente, de obra que tenha conseguido realizar essa compreensão de tudo, assim como o ser humano, segundo ele, é capaz de fazer. Segundo o próprio autor, em seu ensaio sobre Lovecraft, *H. P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida*⁶⁴, isso ocorre pela dificuldade da tarefa: “Sexo, dinheiro, religião, tecnologia, ideologia, distribuição das riquezas... um bom romancista não deve ignorar nada. E

⁶¹ *Il est bon de se méfier du roman ; il ne faut pas se laisser piéger par l'histoire ; ni par le ton, ni par le style. De même, dans la vie quotidienne, il faut éviter de se laisser piéger par sa propre histoire — ou, plus insidieusement, par la personnalité qu'on imagine être la sienne.*

⁶² *Je me tus méthodiquement : quand on se tait méthodiquement en les regardant droit dans les yeux, en leur donnant l'impression de boire leurs paroles, les gens parlent. Ils aiment qu'on les écoute, tous les enquêteurs le savent ; tous les enquêteurs, tous les écrivains, tous les espions.*

⁶³ *Isomorphe à l'homme, le roman devrait normalement pouvoir tout en contenir.*

⁶⁴ HOUELLEBECQ, Michel. *H. P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020b.

tudo isso deve ter lugar numa visão *grosso modo* coerente do mundo. A tarefa, é evidente, torna-se quase humanamente impossível, e o resultado em geral, decepcionante. Um trabalho sujo” (*Id.*, 2020a [1991], p. 50).

Outro aspecto dificultoso, segundo o autor, pode explicar o seu recurso a fórmulas prontas e teorizações: “tornou-se difícil escrever um romance honesto, desprovido de clichês, no qual, entretanto, possa haver uma progressão romanesca. Eu não estou muito certo de ter encontrado uma solução; tenho a impressão de que se pode proceder por injeção brutal na matéria romanesca de teoria e de história⁶⁵” (*Ibid.*, l. 916). Essa dificuldade se une à problemática atual do contexto social de aceleração das experiências, em relação, neste caso, ao ato da leitura:

Um livro, de fato, só pode ser apreciado lentamente; ele envolve reflexão (não sobretudo no sentido de esforço intelectual, mas no de volta atrás); não há leitura sem parada, sem movimento inverso, sem releitura. Coisa impossível e até absurda em um mundo onde tudo evolui, tudo flutua, onde nada tem validade permanente: nem as regras, nem as coisas, nem os seres. Com todas as suas forças (que foram grandes), a literatura se opõe à noção de atualidade permanente, de perpétuo presente. Os livros chamam por leitores; mas esses leitores devem ter uma existência individual e estável: não podem ser puros consumidores, puros fantasmas; eles também devem ser, de alguma forma, sujeitos⁶⁶ (Houellebecq, 1998a, l. 618).

Ele segue seu raciocínio de crítica a essa conjuntura problemática da atualidade, deixando entrever elementos do seu trabalho ficcional. Em entrevista a Sabine Audrerie em 1997, publicada no livro *Interventions* (1998a), diante da pergunta “Qual pode ser o papel da literatura no mundo, esvaziado de todo sentido moral, que você descreve?⁶⁷” (*Ibid.*, l. 892), o escritor responde:

De qualquer maneira, um papel difícil. Ao colocar o dedo nas feridas, nos condenamos a um papel antipático. Diante do discurso quase feérico desenvolvido pela mídia, é fácil mostrar qualidades literárias desenvolvendo a ironia, a negatividade, o cinismo. É depois que fica muito difícil: quando você quer ultrapassar o cinismo. Se alguém hoje conseguir desenvolver um discurso honesto e positivo, mudará a história do mundo⁶⁸ (*Loc. cit.*).

⁶⁵ *Il est devenu difficile d'écrire un roman honnête, dénué de clichés, dans lequel, pourtant, il puisse y avoir une progression romanesque. Je ne suis pas très certain d'avoir trouvé une solution; j'ai l'impression qu'on peut procéder par injection brutale dans la matière romanesque de théorie et d'histoire.*

⁶⁶ *Un livre en effet ne peut être apprécié que lentement; il implique une réflexion (non surtout dans le sens d'effort intellectuel, mais dans celui de retour en arrière); il n'y a pas de lecture sans arrêt, sans mouvement inverse, sans relecture. Chose impossible et même absurde dans un monde où tout évolue, tout fluctue, où rien n'a de validité permanente: ni les règles, ni les choses, ni les êtres. De toutes ses forces (qui furent grandes), la littérature s'oppose à la notion d'actualité permanente, de perpétuel présent. Les livres appellent des lecteurs; mais ces lecteurs doivent avoir une existence individuelle et stable: ils ne peuvent être de purs consommateurs, de purs fantômes; ils doivent être aussi, en quelque manière, des sujets.*

⁶⁷ *Quel peut être le rôle de la littérature dans le monde, vidé de tout sens moral, que vous décrivez?*

⁶⁸ *De toute façon un rôle pénible. En mettant le doigt sur les plaies, on se condamne à un rôle antipathique. Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient très difficile: quand on souhaite*

O trabalho do escritor na atualidade, segundo seu entendimento, é duro, ingrato, carregado de resignação. Como afirma o autor, hoje, “a época se presta mal ao patético e ao lirismo” (Houellebecq, 1998a, l. 882). Ele diz perceber que um dos fatores que o singulariza é o simples fato de se interessar menos⁶⁹ — por tudo, inclusive por si mesmo. O papel de antipático, entretanto, não lhe é um problema, em especial se esse é também um dos aspectos mais rentáveis na atualidade.

2.3 A construção dos personagens, o narrador houellebecquiano

A forte relação dos personagens houellebecquianos com a literatura representa um dos elementos de referência à persona do próprio autor, tema que exploraremos no capítulo quatro desta tese. Mas esse elemento também auxilia na formação do discurso metalinguístico de suas obras. Ora teoriza-se sobre literatura, ora livros selecionados aparecem dentro da obra — como na estante de Houellebecq-personagem, por exemplo —, ora eles são aludidos pelos personagens. As referências extratextuais literárias são diversas, a ligação com o hábito da leitura é marcada e parece dar a esses personagens o respaldo para tecer considerações variadas sobre o assunto.

A caracterização desses personagens se dá de forma diversa entre os protagonistas, todos masculinos, e os outros personagens, entre os quais as mulheres são as que têm maior descrição, deixando os protagonistas com quase nenhum detalhamento. A caracterização feminina, ainda assim, é quase restrita à forma física, seu psicológico se revelando através de suas atitudes ao longo da história. No caso dos protagonistas, esse aspecto pode se justificar pelo fato de apenas três romances do autor serem narrados em terceira pessoa. Os que se baseiam na primeira pessoa estão de acordo com essa forma pouco descritiva, dado o seu ponto de vista homodiegético, combinado ao frequente desinteresse de si mesmos. A exceção dos romances em primeira pessoa é *Sérotonine* (2019), em que o protagonista se apresenta formalmente ao leitor: “Eu tenho quarenta e seis anos, me chamo Florent-Claude Lambrouste e detesto meu nome [...]”⁷⁰ (Houellebecq, 2019, p. 8). E diz que seu nome, muito próximo do feminino Florence, “não

dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde.

⁶⁹ *L'époque se prête mal au pathétique et au lyrisme. Je ne me situe ni pour ni contre aucune avant-garde, mais je me rends compte que je me singularise par le simple fait que je m'intéresse moins.*

⁷⁰ *J'ai quarante-six ans, je m'appelle Florent-Claude Labrouste et je déteste mon prénom.*

corresponde de forma alguma ao seu rosto de traços enérgicos, sob certos ângulos brutais, que frequentemente (por certas mulheres, em todo caso) foi considerado como viril⁷¹” (*Loc. cit.*).

Em todos os romances, a quase ausência de psicologismo⁷² característica das reflexões dos narradores aparece de forma mais imediata na construção dos personagens. O narrador de *Extension* (1994), por exemplo, que é o protagonista da trama, não expõe seus sentimentos na narrativa; e mesmo seus pensamentos têm grandes chances de serem filtrados em seu discurso. No capítulo oito, ele começa a demonstrar agressividade em seus pensamentos, chegando a dizer que “teria feito melhor quebrando os dois braços” (Houellebecq, 1994, p. 104) de Véronique, sua ex-namorada, e, em seguida, que lamenta por “não ter lhe cortado os ovários” (*Ibid.*, p. 105); dois capítulos depois, temos a confidência de que ele “começava a perceber o esboço de um plano” (p. 109), que seria incitar seu colega de trabalho, Raphaël Tisserand, ao assassinato de uma jovem. É desse modo que percebemos o caráter psicologicamente deturpado do personagem, e não por uma caracterização psicológica, nem antes de seu estado escalar para esse extremo, nem após a sua transformação — ou revelação.

O estado psicológico, segundo a lógica do autor, é bem mais um reflexo do sistema social, que modela e impele às atitudes individuais, do que a expressão subjetiva aflorando em direção ao grupo. Essa ideia está de acordo com a resistência, expressa em alguns dos romances, à psicologia. Tudo seria uma questão macroestrutural que determina os estados de espírito e as formas de existir individuais, o que faria da psicologia uma ciência limitada nesse quesito; e da psicanálise, uma atividade absurda, sendo os psicanalistas, segundo o narrador de *Extension*, “generosamente remunerados, pretenciosos e estúpidos⁷³” (*Ibid.*, p. 103). A teoria tem consonância com a visão holística do autor e sua tendência a dar um caráter de totalidade aos exemplos que explora na sua obra: os personagens são personagens-tipo, os romances são de tese, os conflitos podem fazer o leitor se imaginar na mesma situação. São mecanismos estruturais da obra que apontam para o todo da sociedade pelo exame de suas partes, e não o contrário.

Tal característica pode ser entendida como uma forma de egocentrismo, pela visão desses indivíduos como o centro do conjunto da sociedade, característica romântica que figura

⁷¹ *Ne correspond nullement à mon visage aux traits énergiques, sous certains angles brutaux, qui a souvent (par certaines femmes en tout cas) été considéré comme viril.*

⁷² As questões psicológicas aparecem como consequência das problemáticas em que se envolvem os personagens e na sua expressão do sofrimento, mas não explicitamente enquanto tema de reflexão. Elas podem ser inferidas pela interpretação daquilo que é exposto objetivamente na narrativa.

⁷³ *Grassement rémunérés, prétentieux et stupides.*

na literatura houellebecquiana. Mas, por outro lado, pode ser vista como um traço do próprio gênero romance, por sua relação histórica com as questões sociais e pelas suas raízes nas formas épicas, posto que ele seria a epopeia burguesa moderna (Hegel, 2004). Segundo Hegel, no romance intervém “a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos” (*Id.*, p. 137). Assim, vemos os tipos houellebecquianos alternarem entre a fórmula romântica de personagens, grandes figuras universais de proporções míticas e os tipos sociais do realismo (Moisés, 2004, p. 348). Em Houellebecq, as duas concepções de personagem cabem, a última dada de início e a primeira apreendida em sua generalidade holística.

Do mesmo modo que as características físicas dos protagonistas não são dadas claramente, seus nomes vêm a ser ocultados em algumas dessas narrativas. Ao contrário de Florent-Claude — que se apresenta ao leitor —, o protagonista de *Extension* não tem seu nome revelado. O mesmo poderia ter acontecido ao Michel de *Plateforme*, se não houvesse as apelações de Valérie e Marie-Jeanne, sua chefe; ou a François, em *Soumission*, cujo nome só aparece na fala de Myriam, ao final da primeira parte do romance.

O nome é elemento significativo na obra romanesca de Houellebecq, pelo menos no que concerne aos protagonistas. A ausência de nomeação do narrador de *Extension* pode sublinhar o seu caráter de personagem-tipo, representativo de um todo, além de representar uma forma de sumiço do corpo, que deixa de existir em sua unidade para se diluir em uma metáfora ampla. Michel, em *Particules* (1998b) e em *Plateforme* (2001), como veremos no capítulo quatro, apontariam para a vida do próprio autor — a não esquecer do Michel Houellebecq-personagem de *Carte* (2010). Cabe questionar se o significado de Daniel — do hebraico “julgamento de Deus” ou “julgado por Deus” — não tem um sentido na distopia que, ao estilo de *Admirável mundo novo* (1932), aflige-nos com suas proposições; ou ainda na questão da imortalidade, alcançada na história, que afasta os personagens do encontro com Deus, ao passo que Daniel e Daniel²⁵ suicidam-se, retomando a possibilidade desse encontro — e do consequente julgamento.⁷⁴ Outra possibilidade para o nome está na *Bíblia*, em que o profeta Daniel prevê a chegada de Jesus⁷⁵, calculando a quantidade de anos em que o milagre aconteceria (Silly, 2021,

⁷⁴ Daniel²⁵, quando inicia sua peregrinação para fora de sua cava, em direção ao mundo devastado e inóspito, diz que lamentou “a ausência de Deus, ou de uma entidade da mesma ordem.” (Houellebecq, 2005a, p. 437). — *Je regrettais l’absence de Dieu, ou d’une entité du même ordre.*

⁷⁵ “Eu estava olhando nas minhas visões da noite. E eis que vinha com as nuvens do céu alguém como um filho do homem. Ele se dirigiu ao Ancião de Dias, e o fizeram chegar até ele. Foi-lhe dado o domínio, a glória e o reino, para que as pessoas de todos os povos, nações e línguas o servissem. O seu domínio é domínio eterno, que não passará, e o seu reino jamais será destruído” (Daniel, 7:13-14).

l. 647-657). O artista plástico que protagoniza *Carte* (2010), Jed, tem duas possibilidades de significado em seu nome: uma redução do hebraico *Yedidyah*⁷⁶, significando “amigo de *Yahweh* (Javé, Deus)⁷⁷”, ou do árabe “*Jad*”, significando “mão”⁷⁸. Comentamos anteriormente a relação entre François, protagonista de *Soumission* (2015) que se converte ao islã: nesse caso, o seu nome funciona como uma metonímia dos franceses, que de fato, nesta trama, se submetem ao sistema político-religioso muçulmano. Por fim, Paul Raison, protagonista de *Anéantir* (2022), cujo sobrenome significa “razão” em francês, trabalha lado a lado com o chefe Bruno Juge, “juiz” em francês, representando dois termos que podem compor o mesmo campo semântico, aludindo a sobriedade e discernimento. A relação entre os dois pode sugerir uma referência à lealdade de São Paulo⁷⁹, homônimo do protagonista, a Jesus, o “justo juiz⁸⁰” a quem se atribui a mesma sapiência e autoridade afável encontrada em Bruno Juge.

As corriqueiras referências a uma bondade ideal e as possíveis sugestões de uma religiosidade, ora positivista, ora teísta, se contrapõem fortemente com os personagens execráveis, mais centrais da ficção de Houellebecq, mas, ao mesmo tempo, oferecem-lhes redenção. Como ressalta Bruno Viard, autor de *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, “longe de ser exemplos, os personagens houellebecquianos são a se tomar como contra-exemplos absolutos. São os grandes arrebatados da modernidade oferecidos à nossa repulsão, mas mais ainda à nossa piedade, e mais ainda à nossa meditação⁸¹” (Viard, 2013, p. 14, tradução nossa). Essa constatação está em conformidade com uma hipótese que lançamos para a análise dos romances de Houellebecq: a de que seus personagens execráveis funcionam como repulsores a se detestar com certo grau de compaixão. Eles representam personalidades problemáticas que são postas sob a observação do leitor, com todas as suas controvérsias expostas com frieza e objetividade, de modo a possibilitar uma repulsa controlada, com o intuito de levar ao questionamento sobre essas pessoas e o meio que influenciam e que as influencia. A função desses personagens repulsivos seria, então, ambígua, entre um discurso moralizante e ao mesmo tempo compassivo para com eles, o que tem lastro, por exemplo, na ideia de que suas atitudes

⁷⁶ Em português, Jedidias, conforme registro bíblico (Samuel, 12:25).

⁷⁷ Cf.: <https://lasignificationprenom.com/jed/> Acesso em 15/02/2024.

⁷⁸ Cf.: <https://www.bounty.com/pregnancy-and-birth/baby-names/baby-name-search/j/jed> Acesso em 15/02/2024.

⁷⁹ São Paulo chega a ser mencionado vagamente no romance, quando Paul reflete sobre seu casamento com Véronique e alude à ideia de tornar-se “uma só carne” (Houellebecq, 2022, l. 4335).

⁸⁰ Moisés, 6:57.

⁸¹ *Loin d'être des exemples, les personnages houellebecquiens sont à prendre comme des contre-exemples absolus. Ce sont de grands brûlés de la modernité offerts à notre répulsion, mais plus encore à notre pitié et, plus encore, à notre méditation.*

e seu estado de espírito são reflexos do contexto social e, portanto, menos passíveis de uma culpabilidade subjetiva.

Do mesmo modo, os narradores não deixam claros alguns de seus posicionamentos em relação a temas controversos. Como lembra Pierre Jourde, “após uma passagem explicitamente sarcástica, Houellebecq frequentemente coloca um comentário peculiar, reconfortante⁸²” (Jourde, 2002, l. 2791, tradução nossa). Desse modo, a dubiedade é reforçada enquanto característica significativa em suas obras. Isso faz com que Houellebecq esteja, de acordo com Dominique Noguez, “no centro de muitas sínteses e cicatrizações: um depressivo que muitas vezes se esquece de ser astênico, um realista lírico, um indiferente que se indigna, um gentil que bate⁸³” (Noguez, 2022, l. 1926, tradução nossa). O escritor permanece constantemente na fenda entre extremos aparentes, como que para ressaltar a ilusão dessa aparência, ou, ao contrário, para sublinhar a contradição como um caractere inerente a qualquer questão complexa, que são aquelas pelas quais tem preferência.

Noguez demonstra, nesse quesito da contradição, o que distingue Houellebecq de um simples moralista, o que permite designá-lo como um “novo moralista” (Noguez, 2022, l. 1706): é que ele “raramente se contenta do presente intemporal e da generalidade vaga. Ele precisa, ele dosa” (*Loc. cit.*, tradução nossa). Através do uso de termos que servem para dar nuance, criar uma gradação a uma afirmação, o escritor, ainda segundo Noguez, parece “responder a um antagonista invisível ou pôr termo a um debate, interior ou público”⁸⁴ (*Loc. cit.*), como no exemplo de *Extension*: “A vagina serve, ou servia, até uma data recente, à reprodução das espécies. Sim, das espécies⁸⁵” (Houellebecq *apud* Noguez, 2022, tradução nossa, grifo de Noguez). Esse mecanismo implica, no nosso entender, o uso de um método dialético que não explora diálogos entre personagens, mas, sim, entre o narrador e o leitor, quando aquele prevê a possível — ou provável — discordância deste. Ou seja, uma dialética que serve para aplacar o diálogo.

⁸² *Après un passage explicitement sarcastique, Houellebecq place souvent un commentaire décalé, lénifiant.*

⁸³ *Houellebecq est au cœur de maintes synthèses et cicatrifications : un dépressif qui oublie souvent d'être asthénique, un réaliste lyrique, un indifférent qui s'indigne, un doux qui cogne.*

⁸⁴ *Ce qui distingue cependant Michel Houellebecq d'un pur et simple moraliste — ou qui fait de lui un « nouveau moraliste » —, c'est qu'il se contente rarement du présent intemporel et de la généralité vague. Il précise, il dose. Presque toujours un adverbe ou une locution adverbiale vient souligner ou nuancer l'affirmation, comme pour répliquer à un invisible contradicteur ou mettre un terme à un débat, intérieur ou public.* Outras fórmulas que o pesquisador elenca, utilizadas como constatação, podem servir ao mesmo propósito, como “como se sabe” (*on le sait*); “é preciso reconhecer” (*il faut le reconnaître*) e “se há de convir” (*il faut le convenir*) (Ibid. l. 1795).

⁸⁵ *Le vagin sert ou servait jusqu'à une date récente à la reproduction des espèces. Oui, des espèces* (Houellebecq, 1994, p. 95).

2.4 Romantismo, melodrama, paisagens

A exaltação do cristianismo, embora sutil, no seu embate com correntes filosóficas de teor anticlerical, tais como o iluminismo e o positivismo, permite remeter ao movimento literário que marcou a primeira metade do século XIX e influencia obras artísticas até hoje, o Romantismo. Alguns elementos desse movimento, que abordamos de forma ampla, figuram na obra romanesca houellebecquiana, como veremos no capítulo quatro, em sua relação com Balzac e como passamos a comentar, pelo uso de técnicas e alusões que merecem atenção.

Uma primeira característica do movimento literário a se notar nos romances do escritor aqui em estudo é o *fugere urbem*, que consiste na evasão do espaço urbano em direção ao campo, e pode ser interpretado como o resgate de uma origem campestre mais “natural”, sólida e verdadeira, segundo esse entendimento; mas também como forma de cultivar uma melancolia, um bucolismo ou um passadismo, o que pode ser valioso na transposição dessa questão para a contemporaneidade da França, que se desenvolveu muito economicamente, em especial entre os anos de 1945 e 1975, os “Trinta Gloriosos”, mas permaneceu sendo um país muito rural, em comparação com outras nações europeias.⁸⁶

Assim, temos vários movimentos de evasão do meio urbano por parte dos protagonistas houellebecquianos. O de *Extension* (1994), em uma espécie de último movimento de salvação de seu estado psicossocial conturbado, ao final do romance, toma a decisão impulsiva de pegar uma bicicleta e pedalar quarenta quilômetros de Langogne a Saint-Cirgues-en-Montagne e, em seguida, em direção à floresta, que adentra enquanto passa por uma profunda introspecção alucinada, até chegar a um abismo onde findará a narrativa (Houellebecq, 1994, p. 152-156). Em *Particules* (1998b), desconfia-se que Michel Djerzinski tenha terminado os seus dias na Irlanda:

Numerosos testemunhos atestam sua fascinação por essa ponta extrema do mundo ocidental, constantemente banhada por uma luz móvel e doce, onde ele gostava de passear, onde, como escreve em uma de suas últimas notas, “o céu, a luz e a água se confundem”. Nós pensamos hoje que Michel Djerzinski entrou no mar⁸⁷ (Houellebecq, 1998b, p. 304).

⁸⁶ Esse tema é central em *Sérotonine* (2019), que discute o problema das condições precárias da vida no campo na atualidade francesa.

⁸⁷ *De nombreux témoignages attestent sa fascination pour cette pointe extrême du monde occidental, constamment baignée d'une lumière mobile et douce, où il aimait à (sic) se promener, où, comme il l'écrit dans une de ses dernières notes, « le ciel, la lumière et l'eau se confondent ». Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer.*

Essa passagem, além de nos permitir adentrar o tema da exaltação das paisagens — também típica do Romantismo —, marca bem a atmosfera bucólica que culmina no seu suposto suicídio. Os movimentos de evasão do espaço urbano são observados em outras obras. *Plateforme* pode ser resumido superficialmente como a história de um turista em busca de praias paradisíacas e prostitutas pelo mundo. No epílogo de *Possibilité*, Daniel25, em uma atitude extremada que tende ao suicídio, deixa sua cava e inicia uma caminhada de centenas de quilômetros até Lanzarote, descobrindo vegetações e paisagens belas nesse caminho devastado que se entende entre o que fora, séculos antes, a Espanha e uma vastíssima planície que fora o fundo do oceano atlântico: “o alvorecer se ergueu, húmido, sobre a paisagem das florestas, e vieram com ele sonhos de doçura, que eu não consigo compreender. Vieram as lágrimas, também, cujo contato salgado me pareceu muito estranho⁸⁸” (Houellebecq, 2005a, p. 407). O bucolismo da passagem é patente, remetendo, mais uma vez, a uma paisagem, mas denotando também uma emoção no resgate de uma experiência humana — e não neo-humana⁸⁹ — que ele não conhecia: o choro.

Jed Martin, em *Carte*, também termina sua carreira artística, bem como sua vida, em um isolamento espacial importante. Rico e misantropo, compra um terreno imenso que lhe permite experimentar uma vida isolada no campo, com uma saída voltada para a direção contrária à da cidade, que dava direto na estrada, para uma fuga mais ampla. Em *Soumission*, após a tomada do poder político pelo partido muçulmano, uma guerra civil se inicia e impele o protagonista a abandonar Paris em direção ao campo, a Rocamadour, no sudoeste da França, até que a situação se acalmasse e ele pudesse retornar. O mesmo movimento acontece em *Sérotonine*, em que há um deslocamento — de Camille e seu filho, seguida por Florent-Claude — para a região de Falaise, cidade campestre próxima a Caen, na Normandia.

As paisagens são importantes na construção de momentos de contemplação e evasão da realidade, representando, em alguns casos, o único alento que personagens como o protagonista de *Extension* ou o de *Sérotonine*, por exemplo, parecem ter. Mas representam também um importante elemento de desfrute visual dos outros protagonistas, que experimentam momentos de êxtase diante do que se constitui como possibilidade de fruição estética, deles e do leitor.

⁸⁸ *L'aube se leva, humide, sur le paysage de forêts, et vinrent avec elle des rêves de douceur, que je ne parvins pas à comprendre. Vinrent les larmes, aussi, dont le contact salé me parut bien étrange.*

⁸⁹ Os neo-humanos são aqueles que, à medida em que as pessoas iam sendo clonadas — como Daniel1, que evolui até os outros dois narradores da história, Daniel24 e Daniel25 —, têm seu DNA alterado frequentemente de modo a implementar supostas melhorias em seu corpo, permitindo, por exemplo, que Daniel25 caminhasse tão longa distância sem necessitar de alimento ou de abrigo.

A concepção de Houellebecq sobre o sentido da paisagem para o olhar remete à ausência de função da própria obra de arte: “Se as formas da natureza agradam o olho, muitas vezes é porque elas não respondem a nenhum critério de eficácia perceptível⁹⁰” (Houellebecq, 1998a, l. 440). Se elas não têm uma função em si mesmas, acabam por encontrar involuntariamente uma, o olhar. É como a obra de arte, como a obra literária, que, como diz Gaëtan Picon, “se oferece aos olhares [, que] é manifestação, palavra. Se ela não é feita para outrem, ela é, no entanto, inseparável desse outro: ela se entrega a ele⁹¹” (Picon, 1953, p. 12, tradução nossa). Para Houellebecq, elas

se reproduzem com exuberância, com riqueza, aparentemente movidas por uma força interna que pode ser qualificada pelo puro desejo de ser, o simples desejo de se reproduzir; força, para dizer a verdade, pouco compreensível [...]; uma força que não deixa de ser sufocantemente óbvia⁹²” (Houellebecq, *Loc. cit.*).

Essa força é provavelmente, no seu entender, a *vontade*⁹³ schopenhaueriana, e é dela que depende a beleza. A *vontade* dessa natureza, dessas paisagens inclui constituir-se como chamamento.

As referências a paisagens são frequentes na obra romanesca de Houellebecq, normalmente como um elemento positivo, antídoto para o tédio, a frustração. Interessa expor alguns exemplos em que as paisagens são descritas com sua beleza, quase sempre acompanhados de um comentário que denota o impacto que elas têm sobre o narrador, o arrebatamento que elas geram sobre os personagens. Em *Extension*, temos pelo menos duas passagens relevantes nesse sentido: “O dia começa a amanhecer. O sol aparece, vermelho sangue, terrivelmente vermelho sobre a grama verde escura, sobre as lagoas enevoadas.

⁹⁰ *Si les formes de la nature plaisent à l'œil c'est souvent qu'elles ne servent à rien, qu'elles ne répondent à aucun critère d'efficacité perceptible.*

⁹¹ *L'œuvre s'offre aux regards, cependant. Elle est manifestation, parole. Si elle n'est pas faite pour autrui, elle est inséparable d'autrui: elle se donne à lui.*

⁹² *Elles se reproduisent avec luxuriance, avec richesse, mues apparemment par une force interne qu'on peut qualifier par le pur désir d'être, le simple désir de se reproduire; force à vrai dire peu compréhensible (il suffit de penser à l'inventivité burlesque et un peu répugnante du monde animal); force qui n'en est pas moins d'une évidence étouffante.*

⁹³ A *vontade*, segundo o vocabulário filosófico de Arthur Schopenhauer, é a força inerente às próprias coisas que as impulsiona a realizar aquilo que lhes é próprio. De acordo com o filósofo, ela “é a substância íntima, o núcleo tanto de toda coisa particular, como do conjunto; é ela que se manifesta na força natural cega; ela encontra-se na conduta racional do homem; se as duas diferem tão profundamente, é em grau e não em essência” (Schopenhauer, 2001, p. 119). Adentraremos de forma mais detida neste conceito e nas ligações entre Houellebecq e Schopenhauer no capítulo quatro desta tese.

Pequenas aglomerações fumegam ao longe no vale. O espetáculo é magnífico, um pouco assustador⁹⁴” (Houellebecq, 1994, p.53). E adiante:

Ao sair da cidade atravessamos sucessivas camadas de nevoeiro, depois, na última travessia cruzada, mergulhamos em um lago de bruma opaca, absoluto. A estrada e a paisagem estão completamente alagadas. Não se consegue distinguir nada, exceto de vez em quando uma árvore ou uma vaca que surgem de forma temporária, indecisa. É muito bonito⁹⁵ (*Ibid.*, p. 106).

Em *Particules*, encontra-se a descrição de uma lúgubre, mas bela vista: “Essa caminhada nos levou pelas colinas que margeiam a costa oeste do Lago Starnberg; esse lago, sempre que uma brecha se apresentava entre as fileiras de faias de um verde luminoso, aparecia à esquerda abaixo de nós, e parecia quase estender-se até as montanhas que formavam o fundo da paisagem⁹⁶ (*Id.*, 1998b, p. 22). Já em *Plateforme*, o contexto é empresarial, urbano, gerando uma vista que, ainda assim, merece contemplação: “Ao sair do escritório, ele jogou um olhar sobre a paisagem caótica de residências individuais, centros comerciais, trocadores e torres. Longe no horizonte, a mancha de poluição deu ao pôr do sol estranhos tons de malva e verde⁹⁷” (*Id.*, 2001, p. 192). Paisagem que se opõe àquela da praia tailandesa:

A praia era imensa, imaculada, a areia fina como pó. Em poucas dezenas de metros o oceano mudava do azul para o turquesa, do turquesa para o esmeralda. Enormes picos calcários, cobertos de florestas de verde intenso, brotavam das águas até o horizonte, se perdiam na luz e na distância, conferindo à baía uma amplitude irreal, cósmica⁹⁸ (*Ibid.*, p. 299).

Mesmo nos sonhos, as paisagens são descritas com beleza, como narra Daniel²⁵ em *Possibilité*: “Eu estava no meio de uma paisagem montanhosa, o ar era tão límpido que dava para distinguir o menor detalhe das rochas, dos cristais de gelo; a vista se estendia muito além das nuvens, além das florestas, até uma linha de picos íngremes, cintilando em suas neves

⁹⁴ *Le jour commence à se lever. Le soleil apparaît, rouge sang, terriblement rouge sur l'herbe d'un vert sombre, sur les étangs brumeux. De petites agglomérations fument au loin dans la vallée. Le spectacle est magnifique, un peu effrayant.*

⁹⁵ *En sortant de la ville nous traversons des nappes de brouillard successives, puis, le dernier croisement franchi, nous plongeons dans un lac de brume opaque, absolu. La route et le paysage sont complètement noyés. On ne distingue rien, sinon de temps à autre un arbre ou une vache qui émergent de manière temporaire, indécise. C'est très beau.*

⁹⁶ *Cette promenade nous entraînait à travers les collines qui bordent la rive ouest du lac de Starnberg ; ce lac, à chaque fois qu'une trouée se présentait à travers les rangées de hêtres d'un vert lumineux, apparaissait à gauche en dessous de nous, et semblait presque s'étendre jusqu'aux montagnes qui formaient le fond du paysage.*

⁹⁷ *Au moment de quitter son bureau il jeta un regard sur le paysage chaotique de maisons individuelles, de centres commerciaux, d'échangeurs et de tours. Loin à l'horizon, la nappe de pollution donnait au coucher de soleil d'étranges teintes mauves et vertes.*

⁹⁸ *La plage était immense, immaculée, le sable fin comme de la poudre. En quelques dizaines de mètres l'océan passait de l'azur au turquoise, du turquoise à l'émeraude. D'immenses pitons calcaires, recouverts de forêts d'un vert intense, jaillissaient des eaux jusqu'à l'horizon, se perdaient dans la lumière et la distance, donnant à la baie une ampleur irréaliste, cosmique.*

eternas⁹⁹” (*Id.*, 2005, p. 207). Em *Carte*, temos um cruzamento de dois tipos de belas paisagens, uma natural e a outra, uma exuberante representação pictural, que deslumbra Jed:

Por volta das onze horas eles tomaram a autoestrada A20, uma das mais belas auto-estradas de França, uma das que atravessam as mais harmoniosas paisagens rurais; a atmosfera estava límpida e suave, com um pouco de bruma no horizonte. Às três horas eles pararam em um ponto de parada e descanso de caminhões um pouco antes de La Souterraine; a pedido de seu pai, enquanto ele estava abastecendo, Jed comprou um mapa de estrada "Michelin Departamentos" do Creuse, Haute-Vienne. Foi ali, desdobrando seu mapa, a dois passos dos sanduíches embrulhados em celofane, que experimentou sua segunda grande revelação estética. Esse mapa era sublime; atordoado, ele começou a tremer na frente do mostruário. Ele nunca havia contemplado um objeto tão magnífico, tão rico em emoção e significado quanto esse mapa Michelin em escala 1:150.000 do Creuse, Haute-Vienne. A essência da modernidade, da apreensão científica e técnica do mundo, misturava-se ali com a essência da vida animal. O desenho era complexo e bonito, absolutamente claro, usando apenas um código de cores restrito. Mas em cada um dos povoados, das aldeias, representados segundo a sua importância, sentia-se a palpitação, o apelo, de dezenas de vidas humanas, de dezenas ou de centenas de almas — algumas destinadas à danação, outras à vida eterna¹⁰⁰ (*Id.*, 2010, p. 51-52).

Em alguns casos, a paisagem, ao representar a fuga da realidade pessoal do personagem, aparece como um espelho do seu espírito, como a concretização física de seu estado psicológico (MOISÉS, 2004, p. 401), como vemos em *Sérotine*: “Na manhã de quarta-feira, a paisagem se afogava num imenso lago de neblina, a se perder de vista, nada se distinguia a dez metros do bangalô. [...] Eu passei o resto do dia a andar pelo caminho do litoral, em um silêncio estofado, total, passando de um banco de neblina a outro, sem distinguir em nenhum momento o oceano abaixo; minha vida parecia tão informe e incerta quanto a paisagem¹⁰¹” (*Id.*, 2019, p. 243-244).

Até mesmo a paisagem artificial, criada digitalmente pelos terroristas em *Anéantir*, é passível de apreciação:

⁹⁹ *J'étais au milieu d'un paysage de montagnes, l'air était si limpide qu'on distinguait le moindre détail des rochers, des cristaux de glace ; la vue s'étendait loin au-delà des nuages, au-delà des forêts, jusqu'à une ligne de sommets abrupts, scintillants dans leurs neiges éternelles.*

¹⁰⁰ *Vers onze heures ils s'engagèrent sur l'autoroute A20, une des plus belles autoroutes de France, une de celles qui traversent les paysages ruraux les plus harmonieux ; l'atmosphère était limpide et douce, avec un peu de brume à l'horizon. À quinze heures, ils s'arrêtèrent dans un relais un peu avant La Souterraine ; à la demande de son père, pendant que celui-ci faisait le plein, Jed acheta une carte routière « Michelin Départements » de la Creuse, Haute-Vienne. C'est là, en dépliant sa carte, à deux pas des sandwiches pain de mie sous cellophane, qu'il connut sa seconde grande révélation esthétique. Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes — les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle.*

¹⁰¹ *Au matin du mercredi, le paysage était noyé dans un lac de brume immense, à perte de vue, on ne distinguait rien à dix mètres du bungalow. [...] Je passai le reste de la journée à marcher sur le chemin côtier, dans un silence ouaté, total, passant d'un banc de brume à l'autre, sans distinguer à aucun moment l'océan en contrebas ; ma vie me paraissait aussi informe et incertaine que le paysage*

A vista foi tirada de uma saliência ou de um balão pairando no ar; era um plano fixo de cerca de dez minutos. Uma imensa pradaria de grama alta se estendia até o horizonte, o céu estava com uma limpidez perfeita — a paisagem evocava certos estados do oeste americano. Sob o efeito do vento, imensas linhas retilíneas se formavam na superfície gramada; depois elas se cruzaram, desenhando triângulos e polígonos. Tudo se acalmava, a superfície voltava a ser plana, até se perder de vista; então, o vento soprava de novo, os polígonos se sobrepunham, cruzando lentamente a planície, até o infinito. Era muito bonito, mas não causava nenhuma inquietude particular; o som do vento não havia sido gravado, a geometria do todo se desenvolvia em total silêncio¹⁰² (Houellebecq, 2022, l. 116).

A vista superior da paisagem nos remete a outros momentos em que se formam desenhos à altura do chão que podem ser compreendidos quando observados de cima. A figura de um pentagrama invertido sobre o mapa da França, no mesmo romance, formada pela localização dos cinco atentados terroristas que permeiam o enredo, é visualizada em uma vista superior da Europa; a exposição de Jed Martin “O MAPA É MAIS INTERESSANTE QUE O TERRITÓRIO¹⁰³” (*Id.*, 2010, p. 80) se compõe precisamente da combinação de fotografias tiradas de cima e imagens de mapas Michelin; o símbolo da seita dos Elohimitas em *Possibilité*, formado pelas tendas aglomeradas em um campo, pode ser visualizado de cima:

Ao sair para o aterro, eu parei, abalado pela visão do acampamento de lona onde os adeptos se alojavam, cinquenta metros abaixo: devia haver umas boas mil tendas iglu, muito próximas umas das outras, todas idênticas, de um branco imaculado, e dispostas de modo a formar aquela estrela com pontas curvas que era o emblema da seita. Só se podia ver o desenho de cima — ou do céu, sugeri Patrick. A embaixada, uma vez construída, assumiria a mesma forma, o próprio profeta havia traçado os planos e certamente gostaria de mostrá-los para mim¹⁰⁴ (*Id.*, 2005a, p. 217-218).

À maneira do personagem balzaquiano Eugène de Rastignac, a partir do cemitério Père-Lachaise, vislumbrando Paris do alto e bradando-lhe “Agora, somos nós dois!¹⁰⁵” (Balzac, 2013b, l. 5386, tradução nossa), vemos em Houellebecq o mesmo tipo de apreciação das alturas. Seja quando da subida, de bicicleta, do protagonista de *Extension* (1994) até a borda do penhasco, seja quando da escalada de Michel até o topo da torre de alta tensão em *Plateforme*

¹⁰² *La vue était prise d'un surplomb, ou d'un aérostat en vol stationnaire ; c'était un plan fixe d'une dizaine de minutes. Une immense prairie d'herbes hautes s'étendait jusqu'à l'horizon, le ciel était d'une limpidité parfaite — le paysage évoquait certains états de l'Ouest américain. Sous l'effet du vent, d'immenses lignes rectilignes se formaient dans la surface herbeuse ; puis elles se croisaient, dessinant des triangles et des polygones. Tout se calmait, la surface redevenait étale, à perte de vue ; puis le vent soufflait de nouveau, les polygones se reboîtaient, quadrillant lentement la plaine, jusqu'à l'infini. C'était très beau, mais ne suscitait aucune inquiétude particulière ; le bruit du vent n'avait pas été enregistré, la géométrie de l'ensemble se développait dans un silence total.*

¹⁰³ *LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE.*

¹⁰⁴ *En débouchant sur le terre-plein je m'arrêtai, frappé par la vision du camp de toile où logeaient les adeptes une cinquantaine de mètres en contrebas : il devait y avoir un bon millier de tentes igloo, très serrées, toutes identiques, d'un blanc immaculé, et disposées de manière à former cette étoile aux pointes recourbées qui était l'emblème de la secte. On ne pouvait apercevoir le dessin que d'en haut — ou du ciel, me suggéra Patrick. L'ambassade, une fois construite, affecterait la même forme, le prophète en avait lui-même dessiné les plans, il souhaiterait certainement me les montrer.*

¹⁰⁵ *A nous deux, maintenant !*

(2001); os dois, embora em situação crítica, não deixando de comentar a vista: “A paisagem é cada vez mais doce, amigável, alegre¹⁰⁶” (Houellebecq, 1998b, p. 156); “As cadeias de montanhas se estendiam a perder de vista, coroadas de neves eternas¹⁰⁷” (Houellebecq, 2001, p. 310).

Tanto a visão de tais paisagens quanto o gosto pelas alturas levam-nos a uma reflexão em torno do corpo enquanto objeto no espaço e ao mesmo tempo captador do espaço circundante. A observação é, desse modo, uma ação que se centra no corpo, parte dele e retorna para ele, pela captação das imagens e dos sons. Como lembra Foucault, “meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo” (Foucault, 2013, p. 7). O corpo se coloca no mundo na medida em que o percebe. Como defende Maurice Merleau-Ponty,

para que minha janela me imponha um ponto de vista sobre a igreja, primeiramente é preciso que meu corpo me imponha um sobre o mundo, e a primeira necessidade pode ser simplesmente física só porque a segunda é metafísica, as situações de fato só podem afetar-me se primeiramente sou de tal natureza que existam para mim situações de fato (Merleau-Ponty, 2011, p. 134-135).

A posição do corpo diante dessas paisagens é, portanto, a de um sujeito observador que se opõe aos objetos observáveis, e é também o eixo central da percepção, sem o qual a função metafísica não é possível. É impensável, sublinha o filósofo, a ausência, ou mesmo a variação desse corpo, sua permanência é absoluta, enquanto aquela dos objetos exteriores é relativa (*Ibid.*, p. 135-136). Por essa razão, entendemos, na abordagem contemplativa dessas paisagens, a expressão de uma vivência perceptiva do corpo desses personagens, cuja consciência se constitui como experiência, permitindo-lhes uma forma de ser com o mundo, ao invés de estar ao lado, comunicar interiormente com o mundo, com o próprio corpo e com os indivíduos (*Ibid.*, p. 142), como um raro escape do isolamento e da apatia diante do exterior.

Essas paisagens permitem aprofundar a melancolia, o sentimentalismo que as imagens descritas podem evocar. Essa melancolia, bem como a tendência ao cristianismo e ao misticismo une-se, então, a uma forma de nacionalismo para compor o caráter romântico recorrente nos romances de Houellebecq. A França é, em todos eles, o cenário primordial; as questões nacionais da atualidade, mas também as contribuições de pensadores franceses para a modernidade ocidental são exaltadas. Até a repulsa ao islamismo e à população muçulmana refletem um discurso típico do nacionalismo de direita, cada vez mais forte no país. Em

¹⁰⁶ *Le paysage est de plus en plus doux, amical, joyeux.*

¹⁰⁷ *Les chaînes de montagnes s'étendaient à perte de vue, couronnées de neiges éternelles.*

Anéantir (2022), parte dos ataques terroristas referidos anteriormente visam ora à investigação científica envolvendo inseminação artificial, ora à imigração magrebina, como para ressaltar a contradição da lógica com que o governo e o povo franceses encaram a sua problemática demográfica. O outro país que figura em alguns dos romances, normalmente de forma elogiosa, é a Irlanda, onde o próprio Houellebecq morou durante anos e que aparece em *Carte* como a residência de Houellebecq-personagem, para onde Jed tem que viajar ao seu encontro; e também é o país onde Michel Djerzinski, mal disfarçado avatar do autor, como veremos posteriormente, teria ido morar até a sua morte.

A contemplação dessas paisagens, em especial quando elas representam um momento de evasão do sofrimento, tem influência no pensamento de Schopenhauer. Segundo Houellebecq, a única via para o filósofo alemão “é a contemplação, quer dizer, o afundamento no objeto sem formar nenhum pensamento consciente. [...] Portanto, é uma forma de graça que está ligada à fuga do mundo, a contemplação, então, é feliz, mas não há nenhum pensamento de Deus por trás¹⁰⁸” (Houellebecq, 2020b, l. 3005). A contemplação é, portanto, um exercício de felicidade, que permite uma fuga momentânea da realidade sombria desses personagens. Essa realidade se constitui como o conflito central de algumas das tramas aqui estudadas, como a de *Extension* e de *Sérotonine*; como determinante da mudança brusca de foco narrativo, em *Anéantir*; como o motivo da aversão e da afasia, por exemplo, de Jed, em *Carte*; como o discurso reativo e violento, por exemplo, em *Particules* e *Plateforme*; ou como uma força que paira sobre todos os protagonistas, influenciando sua visão desesperançosa dos problemas da humanidade. Essa visão, que costuma ser bem fundamentada na realidade, toma tonalidades de melodrama, dada a ideia de combate, de resistência ou de reação que agitam a cena.

Quando Michel, em *Plateforme*, assiste a um acalorado embate entre os companheiros de viagem turística na Tailândia, Josiane e Robert — uma puritana e um frequentador dos prostíbulos tailandeses —, depois da exclamação dela de que a prostituição das jovens locais representava uma “escravidão sexual” (Houellebecq, 2001, p. 75), se surpreende quando ela se volta para si, como que para encontrar no protagonista — o taciturno e, provavelmente, ilibado — um apoio no combate a Robert, e questiona: “Você não acha escandaloso que qualquer

¹⁰⁸ *La seule voie possible, pour lui [Schopenhauer], est la contemplation, c'est-à-dire le fait de s'abîmer dans l'objet sans former aucune pensée consciente. [...] Donc c'est une forme de grâce qui est liée au fait d'échapper au monde, la contemplation alors est heureuse, mais il n'y a aucune pensée de Dieu derrière.*

grande *beauf* possa vir foder umas crianças por um pedaço de pão?¹⁰⁹” (*Loc. cit.*). Ele sai, então, do seu silêncio e responde “Não por um pedaço de pão [...] Eu paguei três mil bahts, é quase o preço francês¹¹⁰” (*Loc. cit.*). À cena jocosa e provocativa vem se juntar a reação de Josiane, que “tremia todos os membros¹¹¹”, e à subsequente réplica de Robert a Michel, “Você pagou um pouco caro...¹¹²”, que coloca mais peso no apelo dramático da cena.

Estamos diante de um dos não tão frequentes, mas marcantes, pontos de exploração de uma fórmula melodramática, exemplo que se assemelha ao de Jed Martin, em *Carte* (Houellebecq, 2010, p. 364), que, depois de viajar até a Suíça para tentar chegar antes que seu pai passasse por uma eutanásia voluntária, descobre, com a atendente da empresa especializada nesse serviço, que o procedimento já havia sido feito, seu pai já estava morto e a frieza da atendente faz Jed transbordar todo o seu ódio diante da ideia da eutanásia se levantando e a estapeando e chutando, abandonando o prédio logo em seguida. A cena soa como drástica, desconcertante, excitante pelo absurdo, consternadora pela injustiça, mas ao mesmo tempo, explora a possibilidade de uma externalização vingativa e infantil de um homem que se vê órfão repentinamente, mas não por uma morte natural. Trata-se de uma forma contraditória — como é de se esperar, em Houellebecq — e melodramática de abordar a questão, que já vinha sendo tocada pelas reflexões e diálogos do protagonista com o pai.

Pode-se dizer que a exploração desses prosaísmos cotidianos, embora com certa carga de exagero, dá um tom balzaquiano para a narrativa. Como diz Houellebecq, Balzac não se sentiria deslocado nos nossos dias — entre a exploração realista e a romântica da realidade —, pois “Afinal, na vida permanecem reais elementos de melodrama. Especialmente na vida de outras pessoas, aliás¹¹³” (Houellebecq, 1998a, l. 1150). Como veremos no capítulo quatro, Balzac é uma das grandes fontes de influência de Houellebecq.

A idealização do amor, outro elemento romântico marcante na prosa de ficção houellebecquiana, une-se à exaltação da mulher. Algumas personagens femininas se opõem a outras de atitudes reprováveis segundo a visão dos protagonistas. Elas aparecem como modelos de bondade, demonstrando tolerância, dedicação e altruísmo, mas também inteligência e beleza

¹⁰⁹ *Vous ne trouvez pas scandaleux que n'importe quel gros beauf puisse venir se taper des gamines pour une bouchée de pain ? — Beauf é uma abreviação de beau frère, que significa cunhado e, nessa gíria, designa um “francês médio” ignorante, vulgar, comumente impertinente.*

¹¹⁰ *Pas une bouchée de pain... protestai-je modestement. Moi j'ai payé trois mille bahts, c'est à peu près les prix français.*

¹¹¹ *Josiane tremblait de tous ses membres.*

¹¹² *Vous avez payé un peu cher...*

¹¹³ *Après tout, dans la vie, il demeure de réels éléments de mélodrame. Surtout dans la vie des autres, d'ailleurs.*

física. Christiane, em *Particules* (1998b), é uma mulher madura com quem Bruno se envolve de modo que parece se construir uma relação duradoura, muito provavelmente pela postura dela, compreensiva da atitude libertina de Bruno e de sua inapetência social, ela também sexualmente livre, bela e com “belas nádegas, ainda bem arredondadas, muito excitantes¹¹⁴” (Houellebecq, 1998b, p. 143). Esse perfil se assemelha muito ao da jovem Véronique, de *Plateforme* (2001), responsável por tirar Michel de sua postura apática e deprimida, como ela mesma observa, fazendo-o refletir e concordar: “eu estava feliz, eu me lembro. Claro que existem diferentes coisas, toda uma série de problemas inevitáveis, o declínio e a morte, claro. Entretanto, em memória desses poucos meses, posso atestar: eu sei que a felicidade existe¹¹⁵” (Id, 2001, p. 159). Marie²³, em *Possibilité* (2005), permanece no campo da idealização, considerando que Daniel²⁵ não teve qualquer contato direto com ela, e mesmo a comunicação pela troca virtual de mensagens e poemas é precária. A construção de sua personalidade positiva se dá pelo relato dos seus antecessores — de Daniel¹ a Daniel²⁴ — e por esses diálogos, o que é suficiente para que o protagonista se lance à aventura de abandonar a pé a própria cava, que o protegia e isolava, em busca de eventualmente se encontrar com ela no meio do imenso caminho que deverá percorrer, lançando-se em uma experiência de exploração dos seus limites físicos e da própria capacidade de sobrevivência em ambientes inóspitos, exposto ao calor, à sede, aos outros seres vivos e à sua provável morte. Tudo isso não completamente em nome de Marie²³, mas certamente inspirado por ela e na esperança de a encontrar.

Outra personagem feminina idealizada é Cécile, irmã do protagonista de *Anéantir* (2022), que representa o núcleo de união, fé e firmeza de sua família. Essa idealização está presente, também, em discursos de personagens e alguns protagonistas. As mulheres acabam desempenhando a função de suporte e inspiração desses homens desajustados, perdidos, deprimidos, que, como é frequentemente observado na literatura romântica, buscam uma fuga da realidade, uma forma de desaparecimento, pela arte — a leitura de literatura inclusa —, pela fuga em direção à natureza, ou pela morte.

Parte dos mecanismos discursivos que Houellebecq utiliza estão codificados, ou requerem uma leitura atenta e desconfiada, como se demandassem do leitor que ele leia como um detetive ouve suas testemunhas e observa os espaços. A pista para essa assertiva, que ora

¹¹⁴ *Elle avait de jolies fesses, encore bien rondes, très excitantes.*

¹¹⁵ *J'étais heureux, je m'en souviens. Bien sûr il y a différentes choses, toute une série de problèmes inéluctables, le déclin et la mort, bien sûr. Pourtant, en souvenir de ces quelques mois, je peux en témoigner : je sais que le bonheur existe.*

fazemos, pode ser observada em *Carte*. O comissário Jasselin, que investiga a morte de Houellebecq-personagem, caminha pelas ruas de Souppes observando e tomando nota de tudo à sua volta, ressaltando que o mais importante consiste em “permanecer ativo, manter uma atividade intelectual mínima, pois um policial completamente inativo se desencoraja e se torna, assim, incapaz de reagir quando os fatos importantes começam a se manifestar¹¹⁶” (Houellebecq, 2010, p. 272). O importante, com base nessa afirmação, é o que vem logo a seguir no discurso do narrador: “curiosamente, desse modo, Jasselin formulava sem saber recomendações quase idênticas àquelas que devia dar Houellebecq sobre seu ofício de escritor, à única vez em que aceitou animar um ateliê de *creative writing*, na universidade de Louvain-la-Neuve em abril de 2011¹¹⁷” (*Loc. cit.*). Do mesmo modo que a leitura literária demanda astúcia — o que é marcante na prosa de ficção houellebecquiana, inclusive no nível das escolhas lexicais, como vemos ao longo deste estudo —, a comparação com o detetive aponta também para o ofício do escritor de literatura: o investigador precisa escrever, tomar notas, reconstruir cenários, imaginar os eventos ocorridos com base na realidade dos fatos, mas permitindo-se projetar diferentes possibilidades de acontecimentos e de comportamento dos atores envolvidos.

Entre os exemplos que já vimos explorando, cabe mencionar uma digressão na parte do romance dedicada à vida de Jasselin que toma dez páginas para contar a história de Michou, seu cão (Ibidem, p. 286-295). Em um jogo de ideias que aproxima fisiologicamente o cão e seu dono, somos levados a recuperar o amálgama dos corpos de Houellebecq-personagem e seu cão, do modo como foram encontrados assassinados, alguns capítulos antes. Jasselin é, então, o duplo de Houellebecq-personagem, que, por sua vez, é o avatar de Houellebecq-autor.

Mas isso acontece na terceira parte do romance, aquela que introduz Jasselin, que é marcada pela morte do escritor e que tem um estilo diferenciado do restante do livro. Até então, o par que se formava era entre o protagonista, o artista plástico Jed Martin, e Michel Houellebecq-personagem. Quando o pintor se dá conta que o retrato de Michel Houellebecq seria o seu último quadro, ele faz a seguinte ponderação:

Sem dúvida ainda teria ideias de pintura, devaneios de pintura, mas nunca mais sentiria a energia ou a motivação necessárias para dar-lhes forma. Sempre se pode, Houellebecq lhe dissera quando evocou sua carreira romântica, fazer anotações, tentar

¹¹⁶ *Rester actif, de maintenir une activité intellectuelle minimale, car un policier complètement inactif se décourage, et devient de ce fait incapable de réagir lorsque les faits importants commencent à se manifester.*

¹¹⁷ *Curieusement, Jasselin formulait ainsi sans le savoir des recommandations presque identiques à celles que devait donner Houellebecq au sujet de son métier d'écrivain, l'unique fois où il accepta d'animer un atelier de creative writing, à l'université de Louvain-la-Neuve, en avril 2011.*

alinhar frases; mas para embarcar na escrita de um romance é preciso esperar que tudo isso se torne compacto, irrefutável, é preciso esperar a aparição de um autêntico núcleo de necessidade. Nunca se decide sozinho escrever um livro, acrescentou; um livro, segundo ele, era como um bloco de concreto que decide se firmar, e as possibilidades de ação do autor se limitavam ao fato de estar ali, e esperar, em uma inação agonizante, que o processo se iniciasse por si mesmo¹¹⁸ (Houellebecq, 2010, p. 245).

A reflexão sobre a concisão do gênero romanesco, bem como a descrição da sua forma de criação são relevantes para nossa explanação, mas essa meditação de Jed denota também a aproximação entre seu trabalho pictural e o do escritor, o que constitui um procedimento típico da obra romanesca houellebecquiana, o funcionamento em tandem.

2.5 O duplo: pares de personagens, jogos de espelhos

A intriga de *Extension* (1994) é mobilizada pela designação do protagonista para um trabalho em trânsito rumo ao interior da França, junto ao seu colega, Raphaël Tisserand. A manipulação daquele sobre este formará o binômio mentor-executor de um crime que não chega a ser consumado. Em *Particules* (1998b), a própria estrutura da trama é determinada pelo binômio Bruno-Michel, pelo “pêndulo” narrativo entre os dois núcleos, a vida de cada um, e pelo próprio fato de ser difícil eleger apenas um personagem principal. Dominique Noguez aborda a questão, que remonta ao próprio estilo houellebecquiano:

Talvez devêssemos identificar no duunvirato narrativo de *Partículas*, nesses dois meios-irmãos que parecem encarnar cada um a metade do narrador de *Extensão*, uma das mais extraordinárias figuras narrativas criadas pelo romance ocidental no final do século XIX, a de Dr. Jekyll et Mr. Hyde [de *O médico e o Monstro*]? Isso explicaria por que há quente e frio, sombrio e nervoso no estilo de Michel Houellebecq¹¹⁹ (Noguez, 2022, l. 1457, tradução nossa).

Sim, o médico e o monstro parecem se adequar bem à oposição elementar construída entre os dois protagonistas, pelo contraste entre os dois no que diz respeito às suas posturas e visões de mundo. Mas lançaríamos outra indagação, sem prejuízo desta: sendo um romance

¹¹⁸ *Sans doute aurait-il encore des idées de tableau, des rêveries de tableau, mais jamais plus il ne se sentirait l'énergie ni la motivation nécessaires pour leur donner forme. On peut toujours, lui avait dit Houellebecq lorsqu'il avait évoqué sa carrière romanesque, prendre des notes, essayer d'aligner des phrases ; mais pour se lancer dans l'écriture d'un roman il faut attendre que tout cela devienne compact, irréfutable, il faut attendre l'apparition d'un authentique noyau de nécessité. On ne décide jamais soi-même de l'écriture d'un livre, avait-il ajouté ; un livre, selon lui, c'était comme un bloc de béton qui se décide à prendre, et les possibilités d'action de l'auteur se limitaient au fait d'être là, et d'attendre, dans une inaction angoissante, que le processus démarre de lui-même.*

¹¹⁹ *Peut-être faut-il repérer dans le duumvirat narratif des Particules, dans ces deux demi-frères qui semblent incarner chacun une moitié du narrateur d'Extension, l'une des plus extraordinaires figures narratives créées par le roman occidental de la fin du XIXe siècle, celle du Dr Jekyll et Mr Hyde ? Ainsi s'expliquerait qu'il y ait du chaud et du froid, du morne et de l'énervé dans le style de Michel Houellebecq.*

com dois protagonistas, de duas facetas de uma mesma persona, por que esta não seria o próprio Houellebecq?

A exploração dessa anfisbena, espécie de corpo duplo, bicéfalo, que é um só ao mesmo tempo em que é dois, é observada, de forma semelhante, porém mais marcada e sistemática, no romance que pode ser entendido como contíguo a esse, *Possibilité* (2005), que é metodicamente alternado entre Daniel¹ e Daniel²⁴ e, depois, entre o primeiro e Daniel²⁵. Em *Soumission* (2015), além da ligação que o narrador protagonista estabelece entre ele e Huysmans, escritor cujo trabalho fora estudado em sua tese, temos a formação do tandem François–Marie-Françoise, cuja relação vai além dos nomes dos dois. Ela é uma personagem central na trama. Sua colega de trabalho, professora universitária como ele, é ela quem deverá perder o direito de lecionar na instituição quando da conversão ao islamismo pela França — e também por François, que, por sua vez, será consagrado por sua decisão. Marie-Françoise, com quem o protagonista estreita a relação quando da fuga de Paris, é especialista em Balzac, no mesmo estilo de especialidade de François, focada em um só escritor, e especificamente este, frequentemente aclamado por Houellebecq. Mesmo através de uma visão de sexualidade — heterossexual —, sua colega não é colocada em uma posição de oposição complementar, como no binômio homem-mulher, mas sim em uma posição de paralelismo, como em um binômio homem-homem: Marie-Françoise, enquanto se organizava com François para tomar a estrada para Martel, revela:

“Meu marido trabalha na DGSI...” Eu a olhava com estupefação: era a primeira vez em dez anos que eu cruzava com ela e tomava consciência que ela havia sido uma mulher, e mesmo em um sentido em que ela ainda era uma, que um homem, um dia, pôde experimentar um desejo por essa criatura compacta e atarracada, quase batráquia. Ela desdenha alegremente da minha expressão. “Eu sei...” disse com satisfação, “isso sempre surpreende”¹²⁰ (Houellebecq, 2010, p. 85).

À parte a controversa visão subjacente de que uma mulher apenas o é quando desejada por um homem, vemos que François a colocava, nesse quesito, como equivalente a si mesmo. Essa equivalência, combinada ao fato de ela exercer as mesmas funções que ele e, depois da reviravolta política do enredo, se restringir a cozinhar pratos deliciosos em casa, afastada da universidade, ajuda a sublinhar a insensata e injusta disparidade de seus destinos.

¹²⁰ « *Mon mari travaille à la DGSI...* » *Je la regardai avec stupéfaction : c'était la première fois depuis dix ans que je la croisais que je prenais conscience qu'elle avait été une femme, et même dans un sens qu'elle en était encore une, qu'un homme, un jour, avait pu éprouver du désir pour cette créature ramassée et courtaude, presque batracienne. Elle se méprit heureusement sur mon expression. « Je sais... » dit-elle avec satisfaction, « ça surprend toujours. »*

Os dois formam, assim, uma dupla de convivência e ação, como policiais designados a trabalhar em tandem. Essa espécie de gemação entre personagens — ou entre autor e personagem — se estende a um amplo jogo de espelhos que inclui o posicionamento de reflexos dentro uns dos outros, prática também corriqueira no projeto ficcional do autor. Tomamos *Anéantir* nesse quesito, pela abundância e a pertinência de seus exemplos. Algumas pistas na trama sugerem um jogo de reflexos, como o fato de os pais de Bruno Juge, o ministro da economia francês, e de Paul Raison, seu braço direito, protagonista da história, terem passado precisamente pelo mesmo problema de saúde, o acidente vascular cerebral (Houellebecq, 2022, l. 580). Em outro momento, o par é formado entre o pai de Paul e o de sua mulher, Prudence, os dois com a mesma postura contemplativa, os dois paralisados e incomunicáveis, um pelo AVC, o outro pela desolação após a morte de sua mulher, como é ressaltado pelo protagonista: “Enquanto o pai de Prudence contemplava o movimento das ondas, o seu contemplava o movimento dos galhos agitados pelo vento¹²¹” (*Ibid.*, l. 5276). A decrepitude leva a outra reflexão binária na trama, a relação pai-filhos, quando “as coisas acabavam de brutalmente se inverter, seu pai [de Paul] estava agora no papel da criança, e mesmo do bebê” (l. 1584), requerendo os cuidados que outrora foi responsável por desempenhar com seus três filhos.

Outro exemplo marcante — e até caricato — é a dupla de médicos responsáveis pelo tratamento do câncer de Paul, Lesage e Lebon, logo apelidados pelo narrador de Dupont e Dupond, em referência aos personagens geminados d’*As aventuras de Tintin*, semelhantes na aparência física, nos nomes, nos movimentos sincronizados e nas suas especialidades médicas: quimioterapia e radioterapia, procedimentos que costumam ser utilizados de forma combinada no tratamento de câncer. A fórmula dessa bifurcação fundada no corpo leva o leitor a buscar outros espelhamentos possíveis entre diferentes elementos na obra, fazendo inferências que sublinham a postura investigativa a que o narrador incita.

O desconcertante é o fato de que a ideia de separação, no sentido de uma sensação psicológica de desconforto consigo mesmo, tal como aquela expressa em *Extension* (1994) e *Particules* (1998b), também pode ser entendida como uma forma de espelhamento. No primeiro romance, por exemplo, o protagonista conta: “Há anos eu caminho ao lado de um fantasma que se parece comigo¹²²” (Houellebecq, 1994, p. 155). Em *Anéantir* (2022), Paul chega a essa mesma forquedura: “tudo na sua vida havia se tornado incerto, a começar por ele próprio,

¹²¹ *Alors que le père de Prudence contemplait le mouvement des vagues, le sien contemplait le mouvement des branchages agités par le vent.*

¹²² *Depuis des années je marche aux côtés d’un fantôme qui me ressemble.*

como se ele estivesse sendo substituído por um duplo incompreensível que o acompanhava em segredo há anos, e talvez desde sempre¹²³” (*Id.*, 2022, l. 1028). A sensação de ser um outro, que se coloca ao lado de si mesmo, observando a própria vida, pode evocar a posição do leitor identificado com o herói de um romance, ou ainda aquela de um personagem que, por um vago momento, tem a percepção de se encontrar no interior de um livro, tal como Jed Martin (*Id.*, 2010, p. 148) e o protagonista de *Extension* (*Id.*, 1994, p. 150). Do mesmo modo, temos a ideia do autor se posicionando como um outro dentro da própria escritura, o que é especialmente explorado no discurso metaficcional, que representa, como ressalta Massaud Moisés, um “impulso de autodesvendamento, como se o autor, desdobrado num “outro”, se espionasse no ato de construir o edifício narrativo” (MOISÉS, 2004, p. 281).

O duplo, na prosa ficcional houellebecquiana, é espelhamento, mas também contradição, esta que permeia todo o seu projeto literário. É válido remeter a algumas considerações do autor sobre o advento da física quântica que encaminham para o papel da literatura na atualidade. Tamanha é a mudança de paradigmas proporcionada por essa ciência, que, “no ambiente de catástrofe conceitual produzido pelas primeiras descobertas quânticas, sugeriu-se algumas vezes que seria oportuno criar uma nova linguagem, uma nova lógica, ou os dois¹²⁴” (Houellebecq, 1998a, l. 211). O problema é que, prossegue o escritor, a dificuldade da linguagem e da lógica antigas na representação desse universo quântico, teria feito com que Niels Bohr (1885-1962) remetesse à poesia: “A poesia, sublinhou ele, prova que a utilização fina e parcialmente contraditória da linguagem usual permite ultrapassar suas limitações¹²⁵” (*Loc. cit.*). Houellebecq remete a esse dado para ressaltar a capacidade da poética — englobando a poesia e a prosa — não só de suportar, mas de se alimentar da contradição; mas também para fortalecer o vínculo entre literatura e ciência. A reflexão que ele desenvolve sobre o princípio da complementaridade do físico dinamarquês pode ser estendida à sua escrita literária:

O princípio da complementaridade introduzido por Bohr é uma espécie de gestão fina da contradição: pontos de vista complementares são simultaneamente introduzidos no mundo; cada um deles, tomado isoladamente, pode ser expresso sem ambiguidade em linguagem clara; cada um deles, tomado isoladamente, é falso. Sua presença conjunta cria uma situação nova, incômoda para a razão; mas é somente por meio desse mal-

¹²³ *Tout dans sa vie était devenu incertain, à commencer par lui-même, comme s'il était en train d'être remplacé par un double incompréhensible qui l'accompagnait en secret depuis des années, et peut-être depuis toujours.*

¹²⁴ *Dans l'ambiance de catastrophe conceptuelle produite par les premières découvertes quantiques, on a parfois suggéré qu'il serait opportun de créer un nouveau langage, une nouvelle logique, ou les deux.*

¹²⁵ *La poésie, soulignait-il, prouve que l'utilisation fine et partiellement contradictoire du langage usuel permet de dépasser ses limitations.*

estar conceitual que nós podemos acessar uma representação correta do mundo¹²⁶ (*Loc. cit.*).

Adicionamos a essa ponderação um dos ataques do autor ao *New Age*¹²⁷ e à suposta conjuntura intelectual atual: “Se a poesia, quando tenta falar do mundo, se vê tão facilmente acusada de tendências metafísicas ou místicas, é por uma razão simples: entre o reducionismo mecanicista e os disparates do *New Age*, não há mais nada. Nada. Um nada intelectual assustador, um deserto total¹²⁸” (Houellebecq, 1998a, l. 375). Ou seja, o seu cientificismo está antes ligado a um trabalho de referenciação da realidade e de reflexão teórica do fazer literário do que a uma possível tendência mística. É preciso considerar o peso que esse trabalho de referenciação tem no sentido de colocar o próprio corpo como um importante mecanismo de espelhamento da sociedade, corroborando a hipótese aqui lançada. Já a contradição misticismo-cientificismo repousa precisamente no posicionamento contraditório de elementos passíveis de crítica ao lado de formulações teóricas valiosas, fundadas na ciência: fórmula que permite criar uma unidade teórica, se pensarmos nesse embate, por exemplo, em *Particules*.

2.6 *Mise en abyme*

A sensação que o protagonista de *Extension* (1994) tem de ser esmagado pelo dossiê psicológico o coloca por inteiro dentro de uma encadernação, um texto, um gênero, de forma material, sendo que essa forma material não se concretiza fora do dossiê, no corpo ficcional do personagem, embora ele sinta que sim. Ele está, efetivamente, dentro de um romance que, por sua vez, compreende o dossiê. Essa *mise en abyme*¹²⁹ fundada no corpo e na materialidade do

¹²⁶ *Le principe de complémentarité introduit par Bohr est une sorte de gestion fine de la contradiction : des points de vue complémentaires sont simultanément introduits sur le monde; chacun d'entre eux, pris isolément, peut être exprimé sans ambiguïté en langage clair; chacun d'entre eux, pris isolément, est faux. Leur présence conjointe crée une situation nouvelle, inconfortable pour la raison; mais c'est uniquement à travers ce malaise conceptuel que nous pouvons accéder à une représentation correcte du monde.*

¹²⁷ “A Nova Era emergiu durante os anos de 1970 e se ampliou durante os anos de 1980 como um denominador de uma variedade de práticas e crenças populares contemporâneas bastante divergentes. Entre outras coisas, cura, canalização, interesse em cristais, variedades de pensamento positivo e várias formas de adivinhação [→ Artes Divinatórias] foram vinculados a esse termo. A Nova Era também inclui várias interpretações “alternativas” da história e das ciências” (Hammer, 2006, p. 855, tradução nossa). — *The New Age has emerged during the 1970s and increased during the 1980s as a common denominator for a variety of quite divergent contemporary popular practices and beliefs. Among other things, healing, channeling, the interest in crystals, varieties of positive thinking and several forms of divination [→ Divinatory Arts] have been linked to this term. The New Age also includes various “alternative” interpretations of history and of the sciences.*

¹²⁸ *Si la poésie, dès qu'elle essaie de parler du monde, se voit si facilement inculpée de tendances métaphysiques ou mystiques, c'est pour une raison simple : entre le réductionnisme mécaniste et les naïseries New Age, il n'y a plus rien. Rien. Un néant intellectuel effarant, un désert total.*

¹²⁹ A *mise en abyme*, inaugurada por André Gide (1869-1951), consiste em um “meio pelo qual a obra se volta em si mesma, como uma espécie de reflexão [e cuja] propriedade essencial é de revelar o significado e a forma da

livro como objeto literário é observada em outros pontos da escrita de Houellebecq, constituindo um dos elementos de sua atitude codificadora — “Sim, Houellebecq é um autor criptógamo” (Viard, 2013, p. 16, tradução nossa), como bem ressalta Bruno Viard. Além do caráter enigmático natural da descrição (Barthes, 2012, p. 183) e do fato de termos narradores cujo discurso se mantém sob suspeição, é patente também o seu misticismo, sua propensão ao policialesco e os desvios narrativos, que deixam espaços vazios, lacunas de explicação, elementos que corroboram essa afirmação.

Além do exemplo da descrição do quadro de Jed Martin, de onde parte a trama, ilustrando elementos da arte que serão desenvolvidos no romance, observamos outros casos, de teor mais propriamente literário, na criação literária do escritor francês. É o caso de *Soumission*, em que François divaga:

Desde sempre eu adorei esse capítulo de *À rebours* em que des Esseintes, depois de ter planejado uma viagem a Londres inspirado por uma releitura de Dickens, se vê preso em uma taberna da rue d'Amsterdam, incapaz de se desvencilhar de sua mesa. “Uma imensa aversão a viajar, uma necessidade imperiosa de manter a calma se impunham...” Pelo menos terei conseguido sair de Paris [...] ¹³⁰ (Houellebecq, 2015, p. 145).

O protagonista se encontra, mais uma vez, em sua tendência a vivenciar a ficção como referência, remetendo à vida de Huysmans para referir a sua própria. Ao pensar na sua saída de Paris, remete ao personagem do livro de Huysmans que, por sua vez, reflete sobre a ideia de viagem com base em uma leitura de Dickens, construindo uma escalada de referências literárias que aprofundam a ideia em direção a esses outros textos presentes dentro um do outro. Faz parte do discurso metaliterário do autor, que constantemente defende a imprescindibilidade da literatura, como ressalta Michel, em *Plateforme*: “Viver sem leitura é perigoso, precisa-se contentar com a vida, isso pode levar a tomar alguns riscos ¹³¹” (Houellebecq, 2001, p. 92-93), sublinhando a oposição e interdependência entre as dimensões de ficção e realidade, sendo a

obra[, sendo] um dispositivo estrutural que não é prerrogativa nem da literatura narrativa ou mesmo da própria literatura[, mas sim,] o nome de um dispositivo heráldico que Gide, sem dúvida, descobriu em 1891.” (DÄLLENBACH, 1989, p. 8, tradução nossa) — 1 *The mise en abyme, as a means by which the work turns back on itself, appears to be a kind of reflexion; 2 its essential property is that it brings out the meaning and form of the work; 3 as demonstrated by examples taken from different fields, it is a structural device that is not the prerogative either of the literary narrative or indeed of literature itself; and 4 it gets its name from a heraldic device that Gide no doubt discovered in 1891.*

¹³⁰ *J'aimais depuis toujours ce chapitre d'À rebours dans lequel des Esseintes, après avoir projeté un voyage à Londres inspiré par une relecture de Dickens, se retrouve coincé dans une taverne de la rue d'Amsterdam, incapable de s'arracher de sa table. « Une immense aversion pour le voyage, un impérieux besoin de rester tranquille s'imposaient... » Au moins aurai-je réussi à quitter Paris [...].*

¹³¹ *Vivre sans lecture c'est dangereux, il faut se contenter de la vie, ça peut amener à prendre des risques.*

primeira mais interessante, assim como o mapa, que é, para Jed Martin, mais interessante que o território (*Id.*, 2010, p. 80).

Ainda em *Plateforme* (2001), vemos como o narrador conduz o leitor a acompanhar sua própria leitura. Embora sua crítica ao único livro que encontrou para ler na viagem, *A firma* (Grisham, 1991), seja negativa, como veremos no capítulo três deste estudo, Michel apelida o protagonista de Tom Cruise — ator que estrelou a adaptação cinematográfica homônima (Pollak, 1993) — e nos conta o que lê à medida em que avança na trama, intercalando os acontecimentos do romance que temos nas mãos e aqueles do livro que ele abre, nos momentos em que se separa do grupo para ler. Assim, ele desdenha mentalmente dos companheiros de viagem — a quem também refere por apelidos jocosos — tanto quanto desdenha da narrativa que lê.

O mesmo dispositivo se pode observar na tentativa de Bruno, em *Particules*, de justificar a aceitabilidade de seus escritos racistas com base no discurso de Proust sobre a duquesa de Guermantes, personagem de *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), e “a pureza do sangue, a nobreza do gênio em relação à nobreza de raça¹³² (Houellebecq, 1998b, p. 192). Bruno, que é professor de literatura e escritor, coloca o leitor diante do seu objeto de inspiração, os escritos de Proust, para justificar os seus próprios escritos, que, por sua vez, estão contidos no romance que se lê, cujo autor, Houellebecq, se exime de responsabilidades sobre o pensamento do protagonista, de sua fonte de inspiração e das escolhas ideológicas dos dois.

É um procedimento semelhante ao da história que Bruno conta a Christiane, em resposta a uma experiência negativa que esta teve diante de um cadáver. O capítulo 15 da segunda parte do romance (*Ibid.*, p. 201 et seq.) é, então, dedicado à história de McMillan, cujo livro aborda casos de crueldades assassinas envolvendo mutilações de corpos. Só que a história é resgatada de memória por Bruno, a partir da sua leitura de um artigo da revista *Paris Match*.

A própria presença de Aldous Huxley (1894-1963) e seu livro *Admirável mundo novo* (1932) no romance é digna de nota: o livro chega a ter um capítulo completo dedicado à história de Aldous e seu irmão, Julian, além de repetidas referências ao seu célebre romance, o que culmina, no epílogo da trama de *Particules*, na construção de uma espécie de utopia cujo tom destoa do restante da trama e que se mostra fortemente inspirada no texto do escritor inglês.

¹³² *La pureté du sang, la noblesse du génie mise en regard de la noblesse de race.*

Finalizamos este comentário remetendo ao interessante jogo criptográfico lançado em *Extension*, que permite pensar a linguagem enquanto codificação, bem como passível de incertezas e ambiguidades que impulsionam o leitor a uma postura de hesitação, de vacilação diante do texto. O mais curto romance de Houellebecq¹³³ é, em sua extensão, pontuado por bestiários que foram escritos pelo protagonista Bruno. Esses textos, com gênero por definição diverso do romance em questão, têm um forte teor filosófico e terminam por exercer uma função no enredo principal do livro. Um desses bestiários nos interessa pela construção em abismos, “Diálogos de um poodle e um cão-salsicha¹³⁴” (Houellebecq, 1994, p. 84-96), que o narrador refere, por força de lembranças de férias que tem, como sendo um “autorretrato adolescente”. Ele conta que, “no último capítulo da obra [o seu bestiário], um dos cães fazia a leitura ao seu companheiro de um manuscrito descoberto no *bureau à cylindre*¹³⁵ de seu jovem mestre¹³⁶”. E então abre aspas para doze páginas de uma história que, segundo o cão narrador, pode ser resumida com a expressão “*A sexualidade é um sistema de hierarquia social*¹³⁷” (p. 93, grifo do autor). A ideia, que é central no romance inaugural de Houellebecq, se vê, então, escrita no manuscrito que estava guardado a chave no birô do mestre do cão que, por sua vez, leu e agora transmite seu conteúdo ao companheiro, o que é narrado dentro de um bestiário escrito pelo narrador, protagonista do romance que lemos. Nem ao “mestre” do cão se pode atribuir a autoria do texto, já que nada o liga a este, que apenas foi encontrado em seu birô.

A ideia do escritor — ou do leitor, não se sabe, no caso do “mestre” do cão — que esconde, protege seus textos a chave também aparece em um diálogo provocativo com a mídia em torno do autor: os investigadores do assassinato de Houellebecq-personagem tentam acessar os arquivos do seu computador:

“O computador era outra coisa”, continuou. “Para começar, havia duas senhas consecutivas, e não muito simples, senhas com minúsculas, caracteres de pontuação pouco difundidos... Em seguida, todos os arquivos estavam criptografados — um código sério, SSL Double Layer, 128 bits. Enfim, não pude fazer nada, enviei à BEFTI. Esse cara era o que, um paranoico?
— Era um escritor...” observou Ferber. “Ele queria talvez proteger seus textos, impedir que alguém os pirateasse.
— Sim...” Messier não parecia convencido. “Faz mais pensar que é um tipo que troca vídeos pedófilos, esse nível de proteção.

¹³³ Apenas cento e cinquenta e seis páginas, entre os outros que têm entre trezentas e quatrocentos e cinquenta páginas, chegando a mais de setecentas no último livro, *Anéantir* (2022).

¹³⁴ *Dialogues d'un teckel et d'un caniche*.

¹³⁵ Birô equipado com um tampo cilíndrico que pode ser puxado para fechar a superfície do móvel, permitindo trancá-lo com os objetos da forma em que estão dispostos na superfície.

¹³⁶ *Dans le dernier chapitre de l'ouvrage, l'un des chiens faisait lecture à son compagnon d'un manuscrit découvert dans le bureau à cylindre de son jeune maître*.

¹³⁷ *La sexualité est un système de hiérarchie sociale*.

— Não seria incompatível...” observou Jasselin com bom senso. Essa simples observação, feita sem má intenção, terminou de pesar o ambiente da reunião colocando ênfase sobre a deplorável incerteza que reinava em torno desse assassinato¹³⁸ (Houellebecq, 2010, p. 298).

Com essa insinuação, paira na ficção a desconfiança, já existente entre detratores, de que a pedofilia que é tema nos romances do autor teria reflexo em sua conduta pessoal. Quem suscita a desconfiança é o próprio Houellebecq, jogando com a opinião pública, ao mesmo tempo em que sugere que, caso a cena tenha lastro na realidade, mesmo que se tivesse acesso ao seu computador, até a polícia teria dificuldade em chegar ao conteúdo dos arquivos.

De volta ao bestiário do diálogo dos cães, em *Extensão*, o pensamento nele veiculado, que é crucial para a mensagem geral da intriga, coloca em questão a própria forma do romance, que se compõe de tom ora enciclopédico ora ensaísta, é repleto de bestiários e tem um narrador indefinido, impreciso e pouco confiável, o que fica marcado quando, ao final do livro, sua narração passa a falhar na descrição dos seus últimos momentos, como veremos adiante. Ao início do romance, no terceiro capítulo, esse narrador protagonista anuncia sua posição e a proposta do texto, com uma reflexão de grande importância para pensarmos a ideia de romance:

As páginas que seguem constituem um romance; quer dizer, uma *sucessão de anedotas* das quais eu sou o herói. Essa escolha autobiográfica não é bem uma: de toda forma, eu não tenho outra saída. Se não escrevo o que vi, eu sofrerei tanto quanto — e talvez um pouco mais. Um pouco somente, eu insisto. A escrita não alivia muito. Ela retrança, delimita. *Ela introduz uma suspeita de coerência*, a ideia de um realismo. *Caminha-se sempre em uma névoa sangrenta*, mas existem alguns pontos de referência. O caos está apenas a alguns metros. Baixo sucesso, na verdade¹³⁹ (Houellebecq, 1994, p. 14, grifos nossos).

O capítulo em que se insere esse excerto é rico em reflexões teóricas em relação à escritura e à leitura literárias. Na densa passagem citada acima, vemos o narrador reduzir o romance à mera concatenação de anedotas da vida de um herói, sublinhando o enfado e a

¹³⁸ « *L'ordinateur, c'était autre chose* », poursuivit-il. « *Déjà il y avait deux mots de passe consécutifs, et pas des simples, des mots de passe avec des minuscules, des caractères de ponctuation peu répandus... Ensuite, tous les fichiers étaient encryptés — un code sérieux, SSL Double Layer, 128 bits. Bref, j'ai rien pu faire, je l'ai envoyé à la BEFTI. C'était quoi le type, un parano ?*

— *C'était un écrivain...* » fit observer Ferber. « *Il voulait peut-être protéger ses textes, empêcher qu'on les pirate.*

— *Ouais...* » Messier n'avait pas l'air convaincu. « *Ça fait plutôt penser à un type qui échange des vidéos pédophiles, ce niveau de protection.*

— *Ce n'est pas incompatible...* » fit observer Jasselin avec bon sens. *Cette simple remarque, faite sans mauvaise intention, acheva de plomber l'ambiance de la réunion en mettant l'accent sur la déplorable incertitude qui régnait autour de ce meurtre.*

¹³⁹ *Les pages qui vont suivre constituent un roman; j'entends, une succession d'anecdotes dont je suis le héros. Ce choix autobiographique n'en est pas réellement un: de toute façon, je n'ai pas d'autre issue. Si je n'écris pas ce que j'ai vu je souffrirai autant — et peut-être un peu plus. Un peu seulement, j'y insiste. L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. On patauge toujours dans un brouillard sanglant, mais il y a quelques repères. Le chaos n'est plus qu'à quelques mètres. Faible succès, en vérité.*

monotonia não apenas do protagonista, mas do próprio ato escritural, além de remeter à diversidade de gêneros que podem e são encadeados na trama. A névoa em que se caminha na prosa pode, com a “suspeita de coerência” determinar a opacidade da narrativa também para o leitor — ou *deve* o fazer? O que vemos, após esse capítulo metaliterário, é o encadeamento das “anedotas” desse herói, que são cuidadosamente selecionadas para compor um quadro coeso na construção de um romance de tese.

Porém, o que acontece com a narração ao final do romance é que ela perde esse tom determinado de contação de uma história. Depois de ter a impressão de estar impressado dentro do dossiê de sua psicóloga, finalizando o penúltimo capítulo com a única passagem do romance em que se faz onisciente — pela abordagem do coito de seus pais —, o protagonista abandona, no último capítulo, o tempo passado, narrando sua ida a Saint-Cirgues-en-Montagne no tempo presente, o que dá o sinal de que o leitor ora o acompanha *pari passu*. E é então que, em seguida a um repentino “tapa mental” depois do qual “tudo desaparece” para o narrador (Houellebecq, 1994, p. 155), “presenciamos” uma espécie de desagregação, de incursão em um sofrimento mental, à medida que ele adentra a floresta e se aproxima do abismo:

Eu avanço um pouco mais longe na floresta. Além dessa colina, anuncia o mapa, estão as fontes de Ardèche. Isso não me interessa mais; eu continuo mesmo assim. E eu não sei mais nem onde estão as fontes; tudo, agora, parece igual. A paisagem é cada vez mais doce, amigável, alegre; eu sinto dor na pele. Eu estou no centro do abismo. Sinto a minha pele como uma fronteira, e o mundo exterior como um esmagamento. A impressão de separação é total; a partir de agora eu sou prisioneiro de mim mesmo. Ela não acontecerá, a fusão sublime; o propósito da vida se perdeu. São duas horas da tarde¹⁴⁰ (*Ibid.*, p. 156).

Tendo perdido a noção de espaço, sentindo dor e experimentando uma sensação de separação, ele não finaliza a narrativa, posto que ela depende dele, que ora se ausenta. A trama, então, se desfaz, se fragmenta junto à mente e ao corpo do narrador, e apenas ecoa em suspenso, no vazio desse abismo de cuja borda nem sabemos se o narrador caiu.

¹⁴⁰ *Je m'avance encore un peu plus loin dans la forêt. Au-delà de cette colline, annonce la carte, il y a les sources de l'Ardèche. Cela ne m'intéresse plus; je continue quand même. Et je ne sais même plus où sont les sources; tout, à présent, se ressemble. Le paysage est de plus en plus doux, amical, joyeux; j'en ai mal à la peau. Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi.*

3 PÓS-MODERNIDADE E ARTE CONTEMPORÂNEA

Para além dos jogos formais e os sentidos que eles evocam na economia de cada obra, Houellebecq implementa em seu discurso questionamentos e problematizações que são caras à contemporaneidade em todo o mundo, mesmo se detendo ao Ocidente. Suas reflexões se fundamentam nas transformações da humanidade desde a Revolução Industrial. Os avanços científicos, tecnológicos e sociais são a principal matéria-prima da sua escritura. A problematização central de seus romances é ainda aquela recorrente a partir do século XIX, quando tiveram início as mais fortes críticas ao sistema capitalista. Essas críticas se unem a teorias recorrentes na modernidade, como aquela que prenuncia o encaminhamento das sociedades ocidentais para possíveis colapsos econômico-sociais, que tem a adesão do escritor francês.

Propomos, com base nisso, explorar essas críticas ao liberalismo econômico e ao capitalismo como um todo, bem como a visão, expressa nos romances aqui em estudo, de fracasso social e condenação do Ocidente expressas nas artes com as quais a ficção em prosa houellebecquiana dialoga. Assim, elementos como a cultura de massa, a reificação e a fetichização do corpo e a violência nessas artes ajudam a compreender e a analisar tais obras, permitindo lançar luz sobre a construção literária do projeto romanesco de Michel Houellebecq.

3.1 A era pós-industrial, o capitalismo e o presumido fracasso social do Ocidente: o antropoceno rumo ao pós-humano

Onde quer que ela tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. Esgarçou sem piedade os variados laços feudais que uniam o ser humano a seu superior natural, sem deixar outro vínculo a ligar seres humanos que não o puro interesse, o insensível “pagamento em dinheiro”. Ela afogou os sagrados calafrios do êxtase devoto, do entusiasmo cavalheiresco, da melancolia pequeno-burguesa, nas águas gélidas do cálculo egoísta. Dissolveu a dignidade pessoal em valor de troca e substituiu as inúmeras liberdades conquistadas e garantidas por uma única: a inescrupulosa liberdade do comércio. Em resumo, a burguesia trocou a exploração envolta em ilusões religiosas pela exploração pura e simples, aberta, desavergonhada e direta.
(Marx; Engels, 2012 [1848]).

A ideia frequentemente defendida na obra romanesca houellebecquiana de que a Europa — ou o Ocidente — se encontraria em um estado de degradação, de autodestruição, está intrinsecamente ligada aos contornos da cultura capitalista decorrentes de avanços tecnológicos que teriam trazido, segundo essa premissa, consequências negativas para a sociedade. Essa postura de resistência — ou de desconfiança — em relação a consequências sociais nefastas de

avanços tecnológicos acelerados remonta ao início da era pós-industrial, precisamente o momento em que ocorreram as mais importantes revoluções artísticas que culminaram em transformações refletidas até na atualidade. A visão negativa desses avanços é seletiva e influenciada por certo moralismo, já que não se busca, com essa crítica, combater todos os avanços tecnológicos, farmacêuticos, médicos e estéticos, mas define-se uma escala de aceitabilidade para cada um deles baseada em reflexões de cunho moral. De todo modo, a crítica à industrialização — e conseqüente precarização do trabalho, das relações sociais, a mercantilização de diversos elementos da vida, inclusive o próprio ser humano — é muito presente na literatura e nas artes como um todo desde o século XIX, representando um importante elemento subjacente também ao pensamento de Michel Houellebecq, para além das várias referências diretas a autores e obras do mesmo período.

Houellebecq direciona seu discurso para os limites temporais desse contexto, enfrentando a difícil tarefa de fitar o futuro bloqueado que se apresenta na contemporaneidade, imaginando de forma lúcida e peculiar futuros possíveis, em continuidade com o estado atual da ciência, da tecnologia, da arte e da ordem social ocidentais. Esses futuros, entre os quais a imaginação distópica do romance *Possibilité* (2005a), não são otimistas, como não o é, também, o olhar que as obras houellebecquianas lançam sobre o presente. Essa visão da investigação científica e tecnológica na nossa época é, desse modo, fascinante e desconfortante ao mesmo tempo, ou seja, tipicamente pós-moderna.

Leyla Perrone-Moisés, na obra *Mutações da literatura no século XXI* (2016), junta-se aos estudiosos que entendem as recentes mutações ainda como uma parte da modernidade, apontando-as como “o término de uma fase da modernidade” (p. 39). Segundo a autora:

não há mais dúvidas quanto às mudanças decorrentes da pós-industrialização, da mundialização política e econômica, dos avanços tecnológicos da informática e seus impactos na informação, das transformações científicas decorrentes da biogenética, e das conseqüências de todas essas mudanças sobre as mentalidades e os costumes (Perrone-Moisés, 2016, p. 39).

Essas mudanças são centrais na obra de Michel Houellebecq, que se serve de metalinguagem artística, de intertextualidade, do embate entre alta cultura e cultura de massa na construção de uma forma de escrever que parece tentar se constituir uma forma de inscrição da contemporaneidade pela literatura. Assim, a resistência à massificação, a crítica ao consumismo, o discurso contra o individualismo típico do ultraliberalismo, que se expande até a esfera cultural, são alguns posicionamentos observados na obra romanesca de Houellebecq que estão em consonância com problemáticas levantadas desde o início da era pós-industrial.

A aceleração dos avanços tecnológicos e científicos observada na era digital, além de intensificar o entusiasmo com que se celebra e incentiva a produção de conhecimentos e de mercadorias, tem criado novas tensões e apreensões no seio das sociedades que ingressaram nesse processo. O ser humano está habituado, desde os primórdios de sua existência, a se servir de tecnologias para suprir suas necessidades e realizar atividades para as quais seu corpo tem limitações práticas. Desde galhos ou pedras adaptados para servir de ferramenta até utensílios mais elaborados, modelados ou fundidos, de metal, vidro, plástico, elementos artificiais são adicionados ao corpo para protegê-lo, aumentar seu alcance e/ou permitir o desempenho de funções mais complexas que aquelas que seus membros, dedos, unhas e dentes não são naturalmente capazes de desempenhar.

O que mudou foi que o avanço do uso dessas tecnologias nunca foi tão rápido, o que leva a pensar que parte do problema da existência humana na contemporaneidade pode estar na sua incapacidade de fazer, com a mesma velocidade, as acomodações necessárias para acompanhar tais avanços ao mesmo tempo em que permanece consciente de sua essência e atribuindo sentido à própria existência. Desse modo, propomos refletir sobre a ideia de exteriorização do saber, discutida por François Lyotard (2020 [1979]), para pensar, entre outros fatores, a sensação de separação de que trata o protagonista de *Extension*, que diz sentir a “pele como uma fronteira, e o mundo exterior como um esmagamento. A impressão de separação é total¹⁴¹” (Houellebecq, 1994, p. 159). Lyotard discute o problema do saber nas sociedades informatizadas, apontando a “explosiva exteriorização do saber em relação ao sujeito que sabe” (Op. cit., p. 4), o que significa dizer que as pessoas comuns têm cada vez menos noção de como os elementos do seu entorno são constituídos, à medida em que tais elementos se tornam cada vez mais tecnológicos, informacionais, separando o seu uso do conhecimento quanto ao seu funcionamento e dificultando a percepção sobre as implicações desse uso, o que interfere diretamente nas relações de poder em que se insere a circulação desses conhecimentos, funcionando, em muitos casos, segundo uma lógica neoliberal que propicia a abrangência do sistema de dominação sobre o campo do saber. Nesse contexto, os fluxos de conhecimentos “serão reservados aos ‘decisores’, enquanto outros servirão para pagar a dívida perpétua de cada um relativa ao vínculo social” (Lyotard, 2020, p. 7).

Não é apenas o protagonista de *Extension* que parece voluntariamente manter uma postura análoga a essa, um discurso passivo, típico do cidadão comum desinteressado por

¹⁴¹ *Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale.*

política e sociedade que, segundo essa lógica, tem vocação apenas para pagar, enquanto outros decidem. É uma característica que compõe um estereótipo dos personagens houellebecquianos a postura *blasé*, indiferente e cínica. Em alguns momentos, mesmo incorporando a figura do homem branco de classe média que se encontra repentinamente abastado e se mostrando bem integrado ao sistema capitalista, esse personagem-tipo não escapa às armadilhas de tal sistema, vindo, em alguns casos, a demonstrar lucidez diante dele, ou ainda perecendo sob a sua austeridade. A crítica ao sistema aparece frequentemente de forma velada, enviesada, deixando dúvidas sobre a posição do narrador em suas reflexões e diante dos acontecimentos narrados.

Uma das formas de apreensão e ansiedade modernas, que é objeto de crítica explícita pelo protagonista de *Extension*, está ligada à exigência de acúmulo de informações. Ele é técnico em informática, e no entanto, seu posicionamento mais contraditório em relação à sua profissão é possivelmente a crítica a esse acúmulo:

Eu não gosto deste mundo. Decididamente, não gosto dele. A sociedade na qual vivo me dá desgosto; a publicidade me enoja; a informática me faz vomitar. Todo o meu trabalho de técnico em informática consiste em multiplicar as referências, as sobreposições, os critérios de decisão racional. Isso não tem nenhum sentido. Para ser franco, é até mesmo negativo; uma sobrecarga inútil para os neurônios. Este mundo precisa de tudo, menos de informações adicionais¹⁴² (Houellebecq, 1994).

Wilmar do Valle Barbosa apontava, em 1985, que a competição econômico-política passaria a ocorrer

não mais em função primordial da tonelagem anual de matéria-prima ou de manufaturados que possam eventualmente produzir [...] [mas sim] em função da quantidade de informação técnico-científica que suas universidades e centros de pesquisa forem capazes de produzir, estocar e fazer circular como mercadoria (Barbosa In. Lyotard, 2020, p. xi-xii).

O que se pode apreender de discursos como este é não simplesmente uma crítica a certas personalidades típicas, mas sim um questionamento sobre o próprio sentido das atuais formas de produção, difusão e apreensão do saber, regidas por uma lógica tecnicista, conteudística, acumulativa, preparando mal as pessoas para a consciência de classe e a apreensão dos diferentes saberes, fomentando pouco os diversos tipos de inteligência, entre os quais os mais ligados à emoção, à empatia e às relações interpessoais são sistematicamente negligenciados. Trata-se, como ressalta Donna Haraway, da “educação para a ignorância em massa”, que vem

¹⁴² *Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte ; la publicité m'écœure ; l'informatique me fait vomir. Tout mon travail d'informaticien consiste à multiplier les références, les recoupements, les critères de décision rationnelle. Ça n'a aucun sens. Pour parler franchement, c'est même plutôt négatif ; un encombrement inutile pour les neurones. Ce monde a besoin de tout, sauf d'informations supplémentaires.*

acompanhada de “repressão, em uma cultura militarizada e tecnocrática” e termina por favorecer o “crescimento dos cultos místicos anticientíficos em movimentos dissidentes e políticos radicais” (Haraway, 2000, p. 87). Veremos adiante, nos perturbadores movimentos políticos narrados em *Soumission* (2015), uma exploração ácida e perspicaz de um cenário que ilustra esses elementos.

Segundo Marshall McLuhan, nós partimos do que antes era a produção de mercadorias empacotadas e passamos a produzir o empacotamento da própria informação. Partimos do fornecimento de utilidades ao mercado para a invasão de culturas com “informação acondicionada, diversão e ideias” (McLuhan, 2011, p. 168). A transformação do saber em mercadoria segue o mesmo processo que acomete os outros campos da cultura, que se misturam no avanço da globalização e na sociedade da informação. O protagonista de *Extension*, a partir de sua perspectiva de técnico em informática, depressivo e consciente de sua sujeição a esse sistema, ataca-o frontalmente, experimentando uma progressiva lucidez sobre o seu contexto social e as consequências deste na subjetividade.

Nesse sentido, diversos elementos da visão de Haraway se mostram vigentes duas décadas depois do seu *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*:

persistência do trabalho de consumo das mulheres, alvos renovados do estímulo a comprar grande quantidade de novas produções das novas tecnologias (especialmente à medida que a competição entre as nações industrializadas e as nações em vias de industrialização, para evitar o desemprego em massa, precisa encontrar novos e cada vez maiores mercados para mercadorias de necessidade cada vez menos clara); poder de compra bimodal, combinado com uma publicidade que se dirige aos numerosos grupos afluentes e negligencia os mercados de massa de períodos anteriores; importância crescente do mercado informal de trabalho e do mercado informal de bens, os quais coexistem com as estruturas de mercado afluentes, high-tech; sistemas de vigilância por meio da transferência eletrônica de dinheiro; intensificação da abstração mercantil (mercantilização) da experiência, resultando em teorias de comunidade utópicas ineficazes ou, equivalentemente, em teorias cínicas; mobilidade extrema (abstração) dos sistemas de mercantilização/financiamento; interpenetração entre o mercado sexual e o mercado laboral; sexualização intensificada do consumo abstrato e alienado (Haraway, 2000, p. 85-86).

Vale ressaltar os dois últimos elementos elencados pela autora: o mercado laboral e o mercado sexual em uma relação de contaminação remetem à lógica houellebecquiana da extensão do domínio da luta profissional e econômica para o campo da sexualidade. A sexualização do consumo remete à sua fetichização, mas também à própria exploração da sexualidade alienante — embora encoberta em contradições puritanas — nas relações de mercado, em especial na publicidade.

Krishan Kumar ressalta que as duas variáveis básicas da sociedade industrial, o trabalho e o capital, foram, na nossa época, substituídos pela informação e pelo conhecimento (Kumar, 2006, p. 51), o que teria levado a uma inflexão da “teoria do valor do trabalho” para uma “teoria do valor do conhecimento”. Assim, a informação superou, segundo o autor, a terra, o trabalho e o capital, tornando-se o insumo de maior valor entre os sistemas modernos de produção (*Loc. cit.*).

A exteriorização do saber, então, reflete-se diretamente na lógica que passa a reger o modo de relação do ser humano com o mundo e contamina as próprias relações sociais, que passam a ter caráter prático, objetivo, maquinal. Dois caminhos parecem se constituir como saídas para tal cenário: abraçar a objetificação, a apatia das relações sociais e emocionais, ou resistir a tal processo buscando formas de (re)conexão, de resgate das relações, de preservação da empatia. Os protagonistas houellebecquianos se encontram no limiar entre esses dois comportamentos. Em sua quase totalidade, eles se encontram em uma situação de isolamento e apatia, com uma sensação de separação total do mundo: uns sucumbem a essa lógica, outros incorrem em movimentos de resistência, através do contato físico — pelo sexo, como se observa em *Extension* (1994), *Plateforme* (2001) e *Sérotonine* (2015); pela transformação biológica da humanidade, como em *Particules* (1998b) e *Possibilité* (2005a); ou pela reconexão e o fortalecimento dos laços familiares, como em *Anéantir* (2022).

É interessante como, mesmo quando o personagem é integrado ao sistema, agindo dentro dele de forma operante, servindo-se de seus benefícios e mantendo a sua lógica tecnicista, o discurso ambíguo do narrador-protagonista possibilita a colocação de temas como este, levantando reflexões sobre tal estado de coisas. É o caso de dois momentos em que Michel, o protagonista de *Particules* suscita a reflexão envolvendo a industrialização — e a informatização —, sublinhando a sua oposição à manufatura e permitindo pensar a exteriorização do saber decorrente do seu desenvolvimento:

Eu mesmo era absolutamente incompetente no domínio da produção industrial. Eu era perfeitamente adaptado à era da informação, quer dizer, a nada. [...] nenhuma pessoa que eu conheço seria capaz, em caso, por exemplo, de um bloqueio por uma força estrangeira, de assegurar um reinício da produção industrial. Nós não tínhamos nenhuma noção sobre a fundição de metais, a usinagem de peças, a termoformagem de plásticos. Sem falar de objetos mais recentes, como as fibras óticas ou os microprocessadores. Nós vivíamos em um mundo composto de objetos cuja

fabricação, as condições de possibilidade, o modo de ser eram-nos absolutamente estranhos¹⁴³ (Houellebecq, 2001, p. 217).

Um ponto específico dessa reflexão é especialmente relevante: a sugestão da possível necessidade de reinicialização da produção industrial. Na época de publicação desse romance em 2001, Houellebecq já havia lançado, em *Particules* (1998b), as bases de uma distopia — *La possibilité* (2005a) — em que uma nova humanidade, geneticamente evoluída de forma artificial, deveria se reconstruir sob um sistema social completamente novo, em que tal falta de domínio do funcionamento das tecnologias, tornadas absolutamente indispensáveis à convivência humana, é substancialmente intensificada. Por outro lado, a concepção de uma retomada do funcionamento da produção industrial pode remeter à ideia marxista de tomada dos meios de produção pelo proletariado, já que a própria questão da perda da autonomia e do controle no manejo dos produtos é recorrente em sua obra.

O trabalhador, então, “torna-se mero acessório da máquina, do qual se exige apenas o mais simples e monótono movimento da mão, de aprendizado fácilimo” (Marx; Engels, 2012 [1848], p. 51). Com a industrialização, ele é transformado “em peça de uma máquina parcial” (Marx, 2013 [1867]), o que o desobriga — e passa a impedi-lo — de deter conhecimento sobre o funcionamento da produção, tornando-o provisório dentro do sistema. Mas talvez a consequência mais importante dessa alteração seja a perda da referência de humanidade na mercadoria e o outro lado do mesmo fenômeno: a atenuação da humanidade do próprio humano, que passa a funcionar na máquina e para ela, conforme reitera Marx.

Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, ele serve à máquina. Lá, o movimento do meio de trabalho parte dele; aqui, ao contrário, é ele quem tem de acompanhar o movimento. Na manufatura, os trabalhadores constituem membros de um mecanismo vivo. Na fábrica, tem-se um mecanismo morto, independente deles e ao qual são incorporados como apêndices vivos (Marx, 2013).

¹⁴³ *Moi-même, j'étais absolument incompetent dans le domaine de la production industrielle. J'étais parfaitement adapté à l'âge de l'information, c'est-à-dire à rien. Valérie et Jean-Yves, comme moi, ne savaient utiliser que de l'information et des capitaux ; ils les utilisaient de manière intelligente et compétitive, alors que je le faisais de manière plus routinière et fonctionnarisée. Mais aucun de nous trois, ni aucune personne que je connaisse, n'aurait été capable, en cas par exemple de blocus par une puissance étrangère, d'assurer un redémarrage de la production industrielle. Nous n'avons aucune notion sur la fonderie des métaux, l'usinage des pièces, le thermoformage des matières plastiques. Sans même parler d'objets plus récents, comme les fibres optiques ou les microprocesseurs. Nous vivons dans un monde composé d'objets dont la fabrication, les conditions de possibilité, le mode d'être nous étaient absolument étrangers.*

Com base nisso, observamos o mesmo tipo de reflexão feito por Michel em *Plateforme* (2001), sobre o processo de fabricação do maiô de Valérie, enquanto enfia os dedos dentro dele, tocando os mamilos da amante: sobre o corpo, sim, o personagem tem um *savoir-faire*:

O maiô de Valérie, por exemplo, eu era incapaz de compreender seu processo de fabricação: ele era composto de 80% de látex e 20% de poliuretano. Eu passei dois dedos dentro do sutiã: sob o trançado das fibras industriais, eu sentia a carne viva. Introduzi meus dedos um pouco mais longe, senti o mamilo endurecer. Era uma coisa que eu podia fazer, que eu sabia fazer¹⁴⁴ (Houellebecq, 2001, p. 218).

O corpo permanece no plano do dominável pelo ser humano comum. Reificado, alterado, quimicamente aumentado e controlado, ele é talvez a última instância de resistência à completa industrialização e à informatização. É de se esperar de Michel Houellebecq que ele retorne ao corpo frequentemente, em especial com uma conotação sexual, mas no caso do percurso citado acima, a oposição entre corpo como elemento da natureza e o tecido sintético como produto industrial marca um jogo de sentidos relevante para se pensar a relação do orgânico com o maquinal: o tecido do maiô é artificial, fabricado, e exerce funções auxiliares à pele, com aspecto semelhante a ela, protegendo e escondendo partes específicas do corpo. Essa complementação permite remeter a outros temas elencados por Michel Houellebecq, como o processo de informatização da ciência e a evolução da biomedicina, da cirurgia, da farmácia, entre outras áreas do conhecimento, que se encaminham para uma cada vez maior intervenção nesse corpo. Essa evolução, ao mesmo tempo em que gera entusiasmo diante dos benefícios à saúde e do aumento do bem-estar social, também mostrou ter implicações negativas no que diz respeito aos contextos socioeconômico e cultural ocidentais. Há, nesse caso, reações diferenciadas àqueles avanços tecnológicos considerados benéficos ao ser humano e à sociedade e àqueles que, segundo a visão de personagens e narradores houellebecquianos, bem como, em grande parte, no senso comum, são tidos como prejudiciais ou questionáveis.

A problematização do sistema capitalista, em especial do neoliberalismo, está presente em toda a obra do escritor francês, inclusive em sua poesia e na produção ensaística. No que tange aos romances, a discussão do tema aparece em diversos momentos, seja de forma explícita e claramente reprovativa, seja de forma enviesada, cínica e contraditória, como é o caso da reflexão de um banqueiro jordaniano que inicia uma conversa com Michel, o protagonista de *Plateforme* (2001):

¹⁴⁴ *Le maillot de bain de Valérie, par exemple, j'étais incapable d comprendre son processus de fabrication : il était composé de 80% de latex, 20% de polyuréthane. Je passai deux doigts dans le soutien-gorge : sous l'assemblage de fibres industrielles, je sentais la chair vivante. J'introduisis mes doigts un peu plus loin, sentis le téton durcir. C'était une chose que je pouvais faire, que je savais faire.*

O problema dos muçulmanos, ele me disse, é que o paraíso prometido pelo profeta já existia aqui embaixo: havia lugares nesta terra onde jovens moças disponíveis e lascivas dançavam para o prazer dos homens [...] Esses lugares eram facilmente acessíveis, para entrar não havia necessidade de cumprir os sete deveres do muçulmano, nem de se envolver na guerra santa; bastava pagar alguns dólares. [...] Para ele, não havia dúvida, o sistema muçulmano estava condenado: o capitalismo seria o mais forte. Os jovens árabes só sonhavam com consumo e sexo. Embora às vezes afirmassem o contrário, seu sonho secreto era aderir ao modelo americano: a agressividade de alguns era apenas uma marca de ciúme impotente; felizmente, mais e mais deles estavam virando as costas para o Islã¹⁴⁵ (Houellebecq, 2001, p. 338-339).

Essa conversa acontece depois de um atentado terrorista perpetrado por fundamentalistas islâmicos que deixou 117 mortos, entre os quais, Valérie, a namorada de Michel. Ela expõe o fato de os jovens muçulmanos tenderem a deixar de lado condutas importantes dessa fé em nome de uma vida mais permissiva, atraente e fundada no prazer e no divertimento, segundo a lógica do personagem, propiciada pelo capitalismo. Entretanto, esse discurso parece criticar os dois lados: o extremado controle religioso do Islã por um lado e a suposta tendência permissiva, desregrada e pouco responsável permitida pelo capitalismo, por outro. Uma reflexão semelhante é feita no romance publicado em seguida, *Possibilité* (2005a), em que é referida uma “recusa repentina das jovens palestinas a limitar sua existência à repetida procriação de futuros jihadistas e seu desejo de aproveitar a liberdade de costumes das suas vizinhas israelitas¹⁴⁶” (Houellebecq, 2005a, p. 330).

Nesse sentido, é preciso astúcia para acompanhar a construção dúbia que Houellebecq promove em relação ao neoliberalismo na esfera econômica e a uma forma de liberalismo de costumes que lhe é própria: está claro que a tendência econômica atual do capitalismo e a contaminação das relações sociais por parte de suas características é negativa para a sociedade, segundo a lógica expressa em alguns romances do autor; por outro lado, parte das consequências do liberalismo, na esfera cultural, é bem-vinda e entusiasticamente fomentada nessas obras, em especial no que tange às liberdades sexuais. Entretanto, essas liberdades de caráter positivo são apresentadas misturadas àquelas cujas consequências são tidas como negativas. Além disso, a reflexão citada acima coloca essas liberalidades do ponto de vista do islã, sublinhando o sentido negativo que têm para ele. Se é com apreensão que o leitor acompanha a transformação da

¹⁴⁵ *Le problème des musulmans, me dit-il, c'est que le paradis promis par le prophète existait déjà ici-bas : il y avait des endroits sur cette terre où des jeunes filles disponibles et lascives dansaient pour le plaisir des hommes [...] Ces endroits étaient facilement accessibles, pour y entrer il n'était nullement besoin de remplir les sept devoirs du musulman, ni de s'adonner à la guerre sainte ; il suffisait de payer quelques dollars. [...] Pour lui il n'y avait aucun doute, le système musulman était condamné : le capitalisme serait le plus fort. Déjà, les jeunes Arabes ne rêvaient que de consommation et de sexe. Ils avaient beau parfois prétendre le contraire, leur rêve secret était de s'agréger au modèle américain : l'agressivité de certains n'était qu'une marque de jalousie impuissante ; heureusement, ils étaient de plus en plus nombreux à tourner carrément le dos à l'islam.*

¹⁴⁶ *Un refus soudain des jeunes filles palestiniennes de limiter leur existence à la procréation répétée de futurs djihadistes, et de leur désir de profiter de la liberté de mœurs qui était celle de leurs voisines israéliennes.*

França em um país muçulmano, poderá pensar que tais liberdades conquistadas podem ser um trunfo contra o autoritarismo, mas terá que lidar com a ideia de que tal conquista se faz via inserção e intensificação do sistema capitalista.

Em *Extension* (1994), as críticas ao sistema capitalista e ao neoliberalismo estendido às posturas de indiferença generalizadas na sociedade são feitas pelo próprio protagonista. Entretanto, nos casos em que o protagonista é representado como alguém relativamente bem integrado ao sistema capitalista, a possibilidade de entender tal representação como uma crítica se restringe à hipótese que levantamos aqui da criação, por parte do autor, de personagens com a função de repulsores, o que explicaria a incongruência entre alguns discursos formulados pelos narradores dos romances e os de personagens. Em *Particules* (1998b), por exemplo, o narrador em terceira pessoa se restringe a narrar a vida de Bruno Clément, personagem execrável em diversos aspectos, oposto ao seu meio irmão, Michel Djerzinski, que é exposto como alguém cândido e virtuoso. No caso de *Extension*, o fato de o protagonista ser o narrador em primeira pessoa põe as reflexões e as críticas em sua própria voz. Ele conta atitudes de indiferença típicas do individualismo exacerbado pelo capitalismo tardio, do livre mercado, da acumulação de riquezas, da controversa lei da oferta e da procura, enfim, da naturalização da completa ausência de empatia. Vagando adoentado pelas ruas de Rouen, ele procura ajuda, primeiramente com pessoas comuns:

Lembro-me de um casal de jovens, eu havia conseguido me apoiar no carro deles no sinal vermelho; eles deviam estar saindo de uma boate, pelo menos era a impressão que eles davam. Pergunto o caminho do hospital; a moça indica a direção brevemente, com um pouco de irritação. Momento de silêncio. Mal consigo falar, mal consigo ficar de pé, é óbvio que não estou em condições de chegar lá sozinho. Eu olho para eles, imploro silenciosamente por sua piedade, ao mesmo tempo me pergunto se eles realmente percebem o que estão fazendo. E então, luz verde, o cara volta a acelerar. Será que eles trocaram uma palavra depois, para justificar seu comportamento? Nem se pode ter certeza¹⁴⁷ (Houellebecq, 1994, p. 74-75).

Em seguida, embora consiga ajuda de um motorista de táxi, assistimos à hesitação deste em aceitar levá-lo ao hospital:

Finalmente, vejo um táxi, inesperado. Tento fingir um ar casual para anunciar que quero ir ao hospital, mas não funciona bem, e o motorista quase se recusa. Esse coitado ainda vai dar um jeito de me dizer, pouco antes de dar partida, que "espera que eu não suje seus bancos". De fato, eu já tinha ouvido falar que as grávidas tinham o mesmo

¹⁴⁷ *Je me souviens de ce couple de jeunes, j'avais réussi à raccrocher leur voiture à un feu rouge; ils devaient sortir de boîte, du moins c'est l'impression qu'ils donnaient. Je demande le chemin de l'hôpital; la fille me l'indique brièvement, avec un peu d'agacement. Moment de silence. Je suis à peine capable de parler, à peine capable de me tenir debout, il est évident que je suis hors d'état de m'y rendre tout seul. Je les regarde, j'implore muettement leur pitié, en même temps je me demande s'ils se rendent bien compte de ce qu'ils sont en train de faire. Et puis feu vert, le type redémarre. Est-ce qu'ils ont échangé une parole ensuite, pour se justifier leur comportement? Ce n'est même pas sûr.*

problema ao dar à luz: com exceção de alguns cambojanos, todos os táxis se recusam a levá-las, por medo de serem incomodados com o escorrimento de material orgânico no banco de trás. Eh, então vai!¹⁴⁸ (Houellebecq, 1994, p. 75).

Em dado momento da narrativa, a crítica ao neoliberalismo se torna mais explícita do ponto de vista político: Jean-Yves Fréhaut, colega de trabalho do protagonista, constrói uma metáfora que interessa ao presente estudo, não apenas por sua corporeidade, mas também pelo sentido de unificação que carrega:

Ele comparava, de certa forma, a sociedade a um cérebro e os indivíduos a uma quantidade de células cerebrais, para as quais é desejável estabelecer o máximo de interconexões. Mas a analogia parava aí. Porque ele era um liberal, e não era muito partidário daquilo que é tão necessário em um cérebro: um projeto de unificação¹⁴⁹ (Houellebecq, 1994, p. 40).

O discurso de Fréhaut se pretende inspirador, enfatiza o livre-arbítrio e sustenta a lógica de autonomia típica do pensamento liberal, que se disfarça de libertário para perpetuar sistemas de exploração, de exclusão e de concentração de renda, o que pode ser estendido às relações sociais e afetivas. É então que o narrador-protagonista, por meio da própria metáfora corporal do seu interlocutor, desloca tal raciocínio para aquilo que se reclama em toda a obra de Houellebecq: a (re)conexão entre os seres humanos, a sua unificação enquanto espécie. Se a sociedade ocidental atual funciona como neurônios em um cérebro, em uma espécie de Gaia¹⁵⁰ pós-industrial, o que esta Gaia deverá representar em termos de organicidade e de integração entre os seres e com a natureza?

Tal integração universal entre as pessoas em uma espécie de rede global remete à ideia da sociedade da informação, explicitada por Krishan Kumar, de “governança global” ou “comunidade global” (Kumar, 2006, p. 26), que fundamenta tal sociedade. A ideia do fluxo universal de informações, inclusive diretamente entre os seres humanos, com auxílio de

¹⁴⁸ *Finallement j'aperçois un taxi, inespéré. J'essaie de mimer un air dégagé pour annoncer que je veux aller à l'hôpital, mais ça ne marche pas tout à fait, et le chauffeur manque refuser. Ce pauvre type trouvera quand même le moyen de me dire, juste avant de démarrer, qu'il "espère bien que je ne salirai pas ses coussins". En fait j'avais déjà entendu dire que les femmes enceintes avaient le même problème au moment d'accoucher: à part quelques Cambodgiens tous les taxis refusent de les prendre en charge, de peur de se retrouver emmerdés avec des écoulements organiques sur leur banquette arrière. Et allez donc!*

¹⁴⁹ *Il comparait en quelque sorte la société à un cerveau, et les individus à autant de cellules cérébrales, pour lesquelles il est en effet souhaitable d'établir un maximum d'interconnexions. Mais l'analogie s'arrêtait là. Car c'était un libéral, et il n'était guère partisan de ce qui est si nécessaire dans le cerveau: un projet d'unification.*

¹⁵⁰ Figuras femininas representando a unidade do universo são frequentes; “nomes como Naga, Gaia, Tangaroa (emerge da plenitude aquática de Papa), Terra, Haniyasu-hime, Mulher-Aranha, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi e muitas mais” (Haraway, 2016, p. 140) sintetizam crenças pagãs em uma grande mãe que centraliza em si, na forma de um corpo, todos os elementos vivos da Terra. Segundo a cosmogonia grega, Gaia — a dimensão terrena — e Urano — a abóbada celeste — uniram-se em corpo e deram origem aos Titãs e às Titânides, que deram provimento aos elementos do planeta.

tecnologias avançadas, parece cada vez menos ficção científica. O próprio Houellebecq, em *Possibilité* (2005a), explora um sistema semelhante, no qual uma neo-humanidade, isolada do inóspito mundo destruído do futuro, se mantém em comunicação virtual, sustentando um sistema social pleno, ainda que restrito do ponto de vista do espaço e dos contatos físicos. Em *Extension* (1994), a reflexão não vai tão longe na formulação de um tal sistema, mas a sugestão dessa visão absoluta, universal, das relações humanas em um contexto informacional torna essencial a sua relação com as pretensões globalistas da sociedade da informação.

Interessa observar aqui que, assim como no caso da reflexão sobre o maiô de Valérie em *Plateforme*, o corpo é utilizado como peça central na formulação do discurso nesses dois exemplos, permitindo pensar o sistema econômico-social em que se insere o Ocidente na contemporaneidade. Destacamos a importância da hipótese de Gaia, não apenas pela ideia de unicidade presente no discurso houellebecquiano, mas principalmente por seu teor de corporeidade e pela ideia de uma ligação perdida com a natureza. A industrialização e a informatização têm propiciado, segundo essa lógica, a própria possibilidade de existência do humano integrado à natureza e limitado às suas leis, ao mesmo tempo em que este se vê cada vez menos capaz de participar plenamente das sociedades informatizadas, dada a incompletude e inaptidão naturais de seu corpo para tal, conforme trataremos adiante.

No livro dialógico de Zygmunt Bauman e Leonidas Donskis, *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida* (2014), este último faz uma relevante análise do romance *Possibilité* (2005a) no contexto da contemporaneidade ocidental. Para o filósofo lituano, “nossa época é caracterizada pelo determinismo, pelo fatalismo e pela total ausência de alternativas” (Bauman; Donskis, 2014, p. 240). Essa circunstância, além de concordar com as premissas de um mal-estar generalizado¹⁵¹, é expressa através de teorias proféticas voltadas para uma ideia de decadência e de finitude, tais como a do suposto fim da sociedade ocidental da forma como a conhecemos. Pensadores como Oswald Spengler (1973 [1959]) defenderam tal teoria de modo proeminente. Segundo ele, na forma como a civilização ocidental se organizou na modernidade, com a formação do binômio metrópole-província:

Em vez de um povo rico em formas, unido à terra, surgiu um novo nômade, um parasita, o habitante das metrópoles, criatura meramente afeita aos fatos reais, desligada das tradições, parcela das massas flutuantes, amorfas, homem sem religião, inteligente, improdutivo, imbuído de profunda antipatia à classe agrícola (e, em especial, à sua categoria mais elevada, à aristocracia rural), homem que, portanto, representa um passo gigantesco em direção ao inorgânico, ao fim (Spengler, 1973, l. 650).

¹⁵¹ Cf.: BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

O imperialismo que sucedeu esse processo é, para o filósofo, “típico do final”. É importante ressaltar que Spengler remete, em 1959, a uma crescente dúvida quanto ao valor da ciência e, segundo ele, a “graves problemas acarretados pelo triunfo da metrópole sobre a classe dos agricultores” (Spengler, 1973, l. 815), embate que aparece, de forma subjacente, em alguns romances de Michel Houellebecq, através do recurso de *fugere urbem*, que tratamos anteriormente, e de forma mais marcante em *Sérotonine* (2019), em que importantes embates populares denunciam os problemas de zonas rurais francesas na atualidade, representando um dos fatores que permitem ver no escritor a sua aguçada e atenta visão da atualidade e fizeram com que ele ganhasse a alcunha de visionário. Vale ressaltar, em relação a esse triunfo da metrópole sobre os agricultores, que essa é precisamente a problemática atacada por Marx e Engels, em relação à virada entre o sistema feudal e o burguês, que é marcado pela desestruturação dos valores morais do primeiro. É também dos dois sociólogos o vaticínio da inevitável destruição do sistema capitalista por si mesmo, o que necessariamente resultará em uma desestruturação ampla não só do Ocidente.

Donskis, embora não sustente a ideia do suposto fim da civilização ocidental, reconhece o quanto a situação atual de grande parte das sociedades industrializadas passa por uma espécie de deterioração em seus laços sociais e por uma falta de perspectivas de futuro. Para ele,

Tudo que resta à sociedade são indivíduos atomizados, solitários, fragmentados, com um frágil poder de associação. Seu único problema é consigo mesmo e com sua iminente morte e extinção. Uma cultura viva cria suas próprias formas de vida. Uma cultura moribunda não cria mais coisa alguma, apenas se interpreta (Bauman; Donskis, 2014, p. 242).

É válido observar que a atomização, a separação dos indivíduos dentro dos respectivos grupos sociais, para além de ser um movimento estimulado pelo capitalismo taylorista¹⁵² e desejado por esses indivíduos¹⁵³, é um elemento relevante dentro dessa problemática. Segundo esse entendimento, destacamos que o fato de a percepção de uma característica típica do capitalismo tardio, aliada a um momento de avançado desenvolvimento tecnológico, se estabelecer como causa direta do sentimento de extinção pode ajudar a sustentar o discurso

¹⁵²O taylorismo, mecanização e automação dos processos produtivos, foi um sistema cunhado por Frederick Winslow Taylor ao final do século XIX para estruturar a produção fabril. Porém, “tornou-se o centro de uma nova ideologia tecnocrática, que não parou na fábrica ou no escritório, mas espalhou-se por todo o mundo. Tendo conquistado a produção, volta agora a atenção para o consumo” (Kumar, 2006, p. 72).

¹⁵³ Hoje, observamos um modelo de disseminação de informações que utiliza algoritmos para entregar conteúdo tomando de empréstimo o sistema de mala direta da publicidade: a seleção da informação faz com que cada indivíduo receba apenas conteúdos que lhe interessem, seja do ponto de vista comercial, seja de entretenimento e até político, o que tem levado à formação de grupos circunscritos ideologicamente manipuláveis. O que é intrigante, nesse caso, é o fato de que mesmo aqueles que têm consciência dessa seleção não necessariamente querem romper com ela, pela comodidade que tal seleção de conteúdos oferece.

houellebecquiano de responsabilização desse sistema político-econômico pelo “adoecimento” do Ocidente.

Algumas manifestações literárias parecem explorar essa ideia de destruição iminente pela representação de outras destruições, em especial do corpo, como veremos ao final deste trabalho. Paradoxalmente, essa exploração do corpo flagelado poderá ser compreendida como indício de uma tentativa de recomeço. Pensar o período que tem sido chamado por estudiosos de *antropoceno* (Crutzen; Stoermer, 2000), por ser marcado pela influência e transformação do meio ambiente pelo ser humano, permite discutir possíveis saídas para a extenuação dos recursos naturais e a possivelmente irreversível destruição de diversos biomas que garantem a manutenção da vida na Terra como a conhecemos. Os indícios da presença humana na Terra resultam “da enorme carga de produtos químicos tóxicos, de mineração, de esgotamento de lagos e rios, sob e acima do solo, de simplificação de ecossistemas, de grandes genocídios de pessoas e outros seres etc.” (Haraway, 2016, p. 139). Nesse contexto, o ser humano, consciente do peso de suas ações devastadoras no mundo, prepara-se antes para a superação de tais cenários — pela exploração extraterrestre ou pela “evolução” do corpo humano em busca de uma resistência a um meio ambiente mais hostil — do que para a tentativa de reversão desses males.

O argumento da preparação do ser humano para futuros inóspitos é apenas um elemento entre vários outros estímulos à busca do aprimoramento da espécie. Estes estão mais ligados a demandas de produtividade e estética. Frisamos aqui a percepção de que esse corpo tido como imperfeito, incompleto e, portanto, incapaz, está diretamente ligada à mercantilização de tudo, inclusive do próprio corpo, como apontou Günther Anders ainda em 1956:

É, portanto, em relação a esse novo modelo que devemos considerar o desejo que o homem de hoje alimenta de se tornar um *self-made man*, um produto: se ele quer fabricar a si mesmo, não é porque não suporta mais nada que ele mesmo não tenha fabricado, mas porque se recusa a ser algo que não foi fabricado; não é porque ele se indigna por ter sido feito por outros (Deus, divindades, a Natureza), mas porque ele não é fabricado de forma alguma e que, não tendo sido fabricado, ele é, portanto, inferior aos seus produtos¹⁵⁴ (Anders, 2002 [1956], p. 40, tradução nossa).

A ideia de inferioridade do humano frente aos seus produtos contamina também as visões pós-humanista e transumanista¹⁵⁵ que têm se desenvolvido desde as últimas décadas do

¹⁵⁴ *C'est donc par rapport à ce nouveau modèle qu'il faut considérer le désir que nourrit l'homme d'aujourd'hui de devenir un self-made man, un produit : s'il veut se fabriquer lui-même, ce n'est pas parce qu'il ne supporte plus rien qu'il n'ait fabriqué lui-même, mais parce qu'il refuse d'être quelque chose qui n'a pas été fabriqué; ce n'est pas parce qu'il s'indigne d'avoir été fabriqué par d'autres (Dieu, des divinités, la Nature), mais parce qu'il n'est pas fabriqué du tout et que, n'ayant pas été fabriqué, il est de ce fait inférieur à ses produits.*

¹⁵⁵ Acompanhando o pensamento de Francesca Ferrando, tratamos o pós-humanismo como um termo guarda-chuva que engloba diversos outros movimentos, como “pós-humanismo (filosófico, cultural e crítico),

século XX. Interessa tratar da imperfeição, da limitação, da obsolescência desse corpo e da própria espécie humana, pelo peso que a ideia de superação do que entendemos hoje por humanidade tem sobre a indústria cultural, em especial em nichos ligados a avanços tecnológicos futuristas, a ficção científica nos campos literário e cinematográfico, ao movimento *cyberpunk*, entre outros. Alguns romances de Michel Houellebecq dialogam diretamente com tais nichos, como é o caso de *Particules* (1998b) e *Possibilité* (2005a). Neles, uma necessidade de superação do humano é defendida, de modo a projetar alterações substanciais na forma humana.

A solução para tais imperfeições e limitações desse corpo podem passar pelo desenvolvimento do ciborgue, do autômato jogador de xadrez de Wolfgang von Kempelen aos androides de Philip K. Dick¹⁵⁶ ou os *replicantes* de Ridley Scott¹⁵⁷. Ou ainda, a solução poderá vir pela manipulação genética e o sistema de clonagem dos seres humanos, permitindo-lhes superar a finitude e transformar-se ao ponto de se tornar *neo-humanos*, como em *Possibilité* (2005a), quarto romance de Houellebecq.

Se “a humanidade deveria desaparecer” (1998b, p. 308), como sugere Michel Djerzinski, protagonista de *Particules*, dando lugar a uma nova espécie¹⁵⁸, temos mais um elemento que estaria na iminência de findar, dentro de todo o contexto terminal das sociedades industrializadas. Nesse caso em específico, o fim da humanidade e sua consequente transmutação em uma nova espécie possibilitaria, entre outras vantagens técnicas, a superação da própria destruição do mundo como conhecemos. Em *Possibilité* (2005a), os *neo-humanos* são adaptados às novas condições de escassez da Terra, para além dos aprimoramentos mais imediatos. Desse modo, a visão transumanista de Houellebecq está também ligada à ideia de fim do Ocidente ou das civilizações humanas, em uma espécie de “tecno-profetismo”, como sugere David Le Breton (2015).

transumanismo (em suas variantes como extropianismo, transumanismo liberal e democrático, entre outras correntes), novos materialismos (um feminismo específico desenvolvido dentro do quadro pós-humanista) e os panoramas heterogêneos do anti-humanismo, pós-humanidades e meta-humanidades” (FERRANDO, 2019b, p. 959) Discutimos aqui as vertentes liberal e democrática do transumanismo, por entendermos ser as formas em exercício na obra de Houellebecq, mas tratamos o transumanismo como uma forma de pós-humanismo, o que explica a alternância entre os termos.

¹⁵⁶ DICK, Philip K. *Blade runner*: androides sonham com ovelhas elétricas? Trad. Ronaldo Bressane. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

¹⁵⁷ BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. [S. l.]: Warner Bros. Pictures, 1982. 1 DVD (117 min.), cor.

¹⁵⁸ *L’humanité devait disparaître, l’humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l’individualité, la séparation et le devenir.*

O que vale a pena observar, no sentido da discussão aqui desenvolvida, é que também essa evolução drástica pela alteração da espécie humana segue uma lógica tecnicista e retificadora do corpo. De acordo com Le Breton,

Toda forma, viva ou não, tende atualmente a ser percebida como um agregado de informações em movimento, já decifrado, ou em vias de o ser. [...] A fronteira se apaga entre o sujeito e o objeto, o humano e a máquina, o vivente e o inerte, o natural e o artificial, o biológico e o protético (Le Breton, 2015, l. 114).

Essas alterações e adições maquinais do corpo constituem uma forma de negação dos limites do próprio humano e de seu caráter orgânico, o que se reflete em uma tendência subjacente que é mais ampla na modernidade, a crescente busca pelo controle da vida, questão relevante em Houellebecq. Mas o tema também interessa para pensar sua relação com o movimento transumanista de abolição da hierarquia entre as espécies terrestres, o que interessa para o presente estudo, visto que é um elemento que pode dar suporte às metáforas de animalização formuladas pelo autor francês. É válido ressaltar a reflexão do protagonista de *Extension* (1994) no que diz respeito ao acúmulo de informações, em relação com essa visão transumanista. Ainda conforme Le Breton, para algumas dessas correntes contemporâneas, o ser humano é composto pela soma de unidades de informações, é apenas um “sistema cibernético aberto” e o universo é um infindável fluxo de informações que se fixam em formas provisórias (Le Breton, 2015, l. 125).

Esse sistema se assemelha muito à metáfora do cérebro de Jean-Yves Fréaut, referida anteriormente. Além disso, nos remete ao acúmulo de informações e o peso que elas têm na cultura ocidental. Nesse sentido, vale ressaltar que a tecnologia, segundo tais linhas de pensamento, permitirá libertar o humano não apenas das limitações biológicas, mas também das culturais (Le Breton, 2015). Mas os ganhos das supostas vantagens dessas alterações dependerão da capacidade do indivíduo de acessar tais tecnologias. Um problema ético já enfrentado atualmente, no que diz respeito ao melhoramento humano, é o fato de alguns fármacos que, embora sejam projetados para solucionar transtornos de pessoas neuroatípicas, são utilizados por pessoas com o simples intuito de potencializar suas capacidades e sua produtividade, que ganham vantagem sobre eventuais concorrentes em meios acadêmicos e profissionais (Al-Rodhan, 2019). Como reitera Le Breton, “diferentemente das próteses de vocação terapêutica, o objetivo dos transumanistas é o de transformar o corpo em uma empresa liberal, o de acentuar as performances e a eficácia do corpo para ganhar tempo em um mundo de competição, de velocidade, e de comunicação” (Le Breton, 2015, l. 292).

Um dos principais problemas desse fator é que nem todos têm condições financeiras de lançar mão de tais subterfúgios. Esses melhoramentos, que se adequam perfeitamente à lógica transumanista, permitem pensar a sua divisão nas duas principais vertentes: a democrática, que se baseia em princípios como de igualdade, de solidariedade e de liberdade dentro de um sistema que favoreça a equidade de acesso de todos os seres humanos a essas tecnologias; e a libertária, ou liberal, que entende que a iniciativa para o desenvolvimento dessas tecnologias deve ser legada ao mercado, fazendo com que cada indivíduo encontre os meios de acesso (Le Breton, 2015).

Trata-se do simples discurso do neoliberalismo econômico sendo aplicado à perspectiva de uma futura nova forma humana que, ao que parece, não evoluiria em todos os aspectos. Daniel1, protagonista de *Possibilité* (2005a), enriquece de forma relativamente repentina, após o sucesso com suas apresentações de comédia *stand-up*. Ele é um dos primeiros humanos a ingressar no projeto de clonagem que resultará na nova espécie, os *neo-humanos*. Para ingressar no programa, precisa investir sua fortuna, como o fazem outros humanos abastados à época. Vinte e quatro gerações clonadas depois, ao final do romance, o *neo-humano* Daniel25 sai do seu abrigo hermético e resolve enfrentar o mundo pós-apocalíptico e inóspito que fora abandonado pela nova espécie (Houellebecq, 2005a). Só então, quando ele se encontra com os poucos humanos sobreviventes, temos a dimensão da disparidade das condições de vida entre as duas — agora diferentes — espécies, e constatamos o ponto de inflexão entre as duas: a possibilidade material de acesso à tecnologia evolucionista do pós-humanismo empregado na trama.

A teia social em que Daniel25 se insere é profundamente precária: o que se tem são fragmentos de mensagens virtuais entre pouquíssimos indivíduos, de modo que não se tem respostas imediatas do interlocutor, criando uma atmosfera de incerteza e incompreensão. Observamos aí, em Houellebecq, o quanto “o pós-humano é também pós-social, ele não integra mais o laço social exceto sob a forma de uma justaposição infinita de indivíduos” (Le Breton, 2015, l. 392). Nesse sentido, a extinção da ideia de humanidade está ligada à própria extinção do laço social. Como enfatiza Francesca Ferrando, parafraseando Simone de Beauvoir, o humano “não é uma essência, mas um processo: não se nasce humano, torna-se humano através da experiência, socialização, recepção e retenção (ou recusa) de bens normativos humanos¹⁵⁹”

¹⁵⁹ *The human, in tune with de Beauvoir, is not an essence, but a process: one is not born, but rather becomes human through experience, socialization, reception, and retention (or refusal) of human normative assets.*

(Ferrando, 2019a, l. 1757). Não se trata de empreender uma relação de causa e efeito entre as esferas biológica e cultural, mas sim de pensar a ideia que temos de humanidade diante dessa entidade que parece cada vez mais transitória.

3.2 Violência, fetichização do corpo e cultura de massa: o grotesco como estilo

O grotesco [...] *deve ser descrito!* isto é, *enobrecido*. Uma cena de corpo de guarda, uma revolta de populacho, o mercado de peixes, o presídio, a taberna, a *poule au pot* de Henrique IV, são para ela uma grande fortuna. Apodera-se disso, lava essa canalha, e cose nessas vilanias suas lantejoulas e adornos: *purpureus assuitur pannus* (Hugo, 2007 [1827], p. 72-73, grifos do autor).

No contexto da problematização do capitalismo e de suas consequências práticas na vida social e na produção artística, cabe ressaltar alguns fatores relevantes da obra romanesca de Michel Houellebecq que estão em consonância com uma lógica massificada, midiática, moldada pelo consumismo e pela mercantilização de todas as coisas, inclusive o corpo. A reificação do humano é um grande tema da modernidade, de modo que o processo de expansão do mercado multinacional, a financeirização da economia e a massificação das culturas favorecem o processo de extensão dos valores de uso e de troca para o próprio ser humano e as relações sociais, inclusive as afetivas e familiares.

Nesse contexto, é possível observar o caráter fetichista da mercadoria (Marx, 2013) se refletir no corpo e em alguns contextos relacionais em romances do escritor francês. Para além da abordagem objetiva dessa fetichização, da mercantilização, do esmaecimento dos afetos (Jameson, 1997), da violência e da simplificação e superficialidade da linguagem, o autor opera uma metalinguagem que explora esses próprios elementos em sua escritura.

Assim, é parte notável de seu estilo a menção à marca dos objetos pelos narradores em seus romances, enfatizando o seu caráter de produto mercadológico. Para mencionar apenas alguns exemplos, temos o Peugeot 104 perdido pelo protagonista de *Extension* (1994), o Peugeot 305 de Bruno em *Particules* (1998b), o Bentley Continental GT de Daniell em *Possibilité* (2005a), e o Mercedes G 350 TD de Florent-Claude em *Sérotonine* (2019); os supermercados Casino que figuram em diversos romances; o Toyota Land Cruiser do pai do Michel de *Plateforme* (2001); os mapas Michelin e as máquinas fotográficas Nikon D3x e Samsung ZRT-AV2 de Jed Martin em *Carte* (2010); e as grifes Céline e Hermès mencionadas em *Soumission* (2015).

Essa exploração das marcas dos objetos não apenas revela o fetiche da mercadoria e a atribuição de valores monetários às relações com esses objetos, como, em alguns casos, sugere uma mesquinhez dos atores desse processo, como é o caso do pai de Michel, em *Plateforme* (2001), segundo quem a sua Land Cruiser, um carro desportivo de grande porte, lhe servia apenas para ir ao supermercado comprar água engarrafada. Futilidade e indignidade poderão estar no limiar da crueldade. A inversão de sentidos apontada por Marx, as “relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas” (Marx, 2013), resultam na normalização de violências e na formação de uma cultura de deleite diante destas, na adiaforização referida por Donskis, segundo quem a mídia “produz indivíduos insensíveis, cuja natureza e atenção sociais só são despertadas por estímulos sensacionais e destrutivos. A estimulação torna-se um método e uma forma de autorrealização” (2014, p. 49).

Cabe ressaltar, nesse sentido, o teor massificado do estilo de escrita houellebecquiano e a sua função ilustrativa de um sistema tipicamente pós-moderno de representação, que tende à globalização, à massificação e à superficialização dos discursos e das próprias experiências de vida na contemporaneidade. A “planicidade” do texto do autor constitui em si um trabalho de linguagem, que tende a esse estado de coisas. Assim, o individualismo, a apatia, o sexo (reificado) e a violência funcionam como uma fórmula exitosa, no plano temático assim como no plano textual.

Aqui, entendemos cultura de massa como um elemento inerente à própria lógica capitalista de mercantilização. Acompanhamos Luiz Costa Lima, segundo quem só existe cultura de massa na sociedade de consumo (Lima, 2011, p. 68). Desse modo, transitamos entre essas duas noções dentro do sistema capitalista na tentativa de compreender a participação da violência, do grotesco e da fetichização do corpo nessa lógica cultural que uniformiza ao mesmo tempo em que individualiza. Em outras palavras, ressaltamos a não homogeneidade que, de acordo com Lima, existe por trás dessa aparente padronização da linguagem (Lima, 2011, p. 41). Tal heterogeneidade de pontos de vista dentro da própria cultura de massa está em consonância com a pluralidade de toda uma lógica característica da contemporaneidade:

Enquanto a cultura das épocas proximamente anteriores era enfaticamente verbal, privilegiando assim a língua entre as linguagens possíveis, escrita, literária, linear e unidirecionada, da cultura de massa resulta [...] uma galáxia de efeitos, o envolvimento de todo o corpo, não mais só o olho, como meio receptor, o encobrimento individual e comunal numa rede de mensagens heterogêneas, que comunicam independentemente da atenção ou do descaso do espectador, tendendo a converter-se seu descaso noutra forma de atenção (Lima, 2011, p. 78).

Essa multiplicidade se realiza na prosa houellebecquiana pelo cruzamento — muito proveitoso para a economia de suas obras — de diferentes formas artísticas, teorias científicas e filosóficas, tecnologias avançadas, concepções de mundo, misticismo, além do notório investimento em direção ao contexto extraliterário de sua época: social, político e midiático.

Um elemento relevante a se observar é a atual tendência a se apagar certas tendências do modernismo como a oposição entre “alta” e “baixa” cultura, bem como aquela entre arte “de elite” e arte “de massa”, aceitando e buscando satisfazer, através de uma pluralidade de estilos, diversas “culturas de gosto” (Kumar, 2006, p. 144). O paradoxo abordado por Houellebecq nesse sentido está ligado a essa combinação entre massificação, padronização das culturas e individuação dos sujeitos. Como exemplo extremado, vemos na distopia *Possibilité* (2005a) uma sociedade na qual inexistem pessoas dissidentes (Bauman; Donskis, 2014, p. 238), combinada ao total isolamento do indivíduo, a atomização e a fragmentação da sociedade (*Ibid.*, p. 236). Enclausuradas em suas células, essas pessoas têm um modo de vida que leva às últimas consequências a combinação contraditória entre a massificação e a atomização.

É nessa conjuntura que Houellebecq põe em questão a massificação também como elemento de dominação cultural, movimento que o autor aponta, por exemplo, do Ocidente em direção a culturas orientais. De acordo com Donskis,

O poder de sugestão de Houellebecq está em sua apreensão da linguagem do seu tempo. Ele é o intérprete de um mundo tomado pelo medo da morte e da extinção, pelo culto do prazer e do consumo; um cínico sensível (para usar um paradoxo); um homem sem pele e sem nervos expostos, mas com um campo de poder; um homem que transformou seu ódio cáustico e irônico em mercadoria e ferramenta de sucesso (Bauman; Donskis, 2014, p. 241).

Assim, quando se prevê o declínio do islamismo diante das liberdades sexuais e da intensa contaminação da cultura ocidental sobre a juventude muçulmana, como vimos anteriormente, não apenas o discurso houellebecquiano utiliza-se da própria linguagem dessas dominações, como também dá voz a uma aguçada visão da realidade atual: através de uma contradição que remete ao problema central do enredo (a submissão da França a um sistema político-religioso oriental), destaca a relativa submissão do Oriente à cultura ocidental, como um poder ao mesmo tempo brando e mordaz.

Assim, “sonho de imortalidade, culto do prazer, sociedade tecnológica, um poder de controle que acredita incondicionalmente em si mesmo, embora no íntimo se odeie, culto da juventude e estigmatização da velhice” (Bauman; Donskis, 2014, p. 241) são alguns

componentes dessa lógica intensamente difundida e infiltrada em especial em culturas industrializadas ou influenciadas pelo capitalismo.

Outro elemento marcante na cultura de massa, que se observa em várias passagens da obra romanesca de Houellebecq, é a exploração — tipicamente plástica e comercial — do sexo. Abordaremos a sexualidade de forma ampla no capítulo cinco desta tese. Neste ponto, interessamos antecipar algumas questões envolvendo o sexo no que diz respeito ao seu caráter fetichista. Segundo Fredric Jameson defende no seu livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2002), obscuridade e material sexual são emblemáticos do próprio pós-modernismo (Jameson, 1997, p. 30) e a sua intensa exploração artística permite revelar não apenas um fetichismo imagético e reificante, mas, em alguns casos, também um gosto pelo próprio grotesco, em voga em guetos e seitas bizarras que Houellebecq não se furta a explorar.

O sadomasoquismo em *Plateforme* (2001), o sexo relacionado a crianças em *Particules* (1998b), o estupro no trem em *Extension* (1994), o cinema *gore*¹⁶⁰ referido em *Possibilité* (2005a), para nos restringirmos a poucos exemplos, podem remeter a um fetiche ligado a violência sexual, embora Houellebecq explore, nesses casos, esse fetiche nos limites da psicopatia, atualizando a noção de obscenidade — e aqui, remetemos a uma possível etimologia da palavra obsceno, *ob-scaenam*, aquilo que, na antiguidade, devia ser posto fora de cena, longe dos olhares do público (Genovés, 2008).

A violência no sexo, nesses casos, é ainda parte do fetiche da dominação, mas também sob o caráter imagético da ação. Nessa imagem, o corpo aparece como uma instância desconectada do outro, senão pelo uso de um aparato acessório: roupas de vinil preto, correntes, cordas, bastões, chicotes, mordanças, focinheiras, apetrechos que restringem os movimentos e apartam um corpo do outro, como observa Valérie, a namorada do Michel de *Plateforme* (2001), ainda abalada pelas cenas de BDSM¹⁶¹ a que assistira em uma boate: “O que me assusta nisso, prosseguiu ela, é que não há mais nenhum contato físico. Todo mundo usa luvas, utensílios. As peles nunca se tocam, nunca há um beijo, um toque, nem uma carícia. Para mim, é exatamente o contrário da sexualidade¹⁶²” (Houellebecq, 2001, p. 185).

¹⁶⁰ Subgênero dos filmes de horror, exhibe cenas de extrema violência e mutilação do corpo, como “amputações, canibalismo, enucleações etc.” — “*amputations, cannibalisme, énucléations, etc.*” (Houellebecq, 2005a, p. 138)

¹⁶¹ *Bondage* (ação de prender o parceiro sexual) e disciplina, dominação e submissão.

¹⁶² *Ce qui me fait peur là-dedans, reprit-elle, c’est qu’il n’y a plus aucun contact physique. Tout le monde porte des gants, utilise des ustensiles. Jamais les peaux ne se touchent, jamais il n’y a un baiser, un frôlement ni une caresse. Pour moi, c’est exactement le contraire de la sexualité.*

Naturalmente, diversas práticas alusivas ao BDSM encontram-se inseridas em relações triviais, entre pessoas comuns, sem que isso gere algum estranhamento. Entretanto, o que se vê no exemplo citado é a ideia de que essa prática representaria uma busca por experiências excepcionais através da intensidade, o que acontece exatamente pela superficialidade. Além disso, conforme Victor Hugo comenta em *Do grotesco e do sublime*, “nada é belo ou feio nas artes senão pela execução” (HUGO, 2012, p. 27). Remetemos aqui, como exemplo, a uma execução neutra em sua forma, mas muito explícita no conteúdo, da cena grotesca que horrorizou Valérie:

Em uma alcova, um cara careca e quase descarnado estava preso pelos quatro membros, os pés atados em um dispositivo de madeira que o mantinha cerca de cinquenta centímetros acima do chão, os braços apoiados por algemas presas no teto. Uma dominatrix de botas e luvas, vestida de látex preto, andava em volta dele, armada com um chicote de tiras finas, incrustado com lascas de pedras preciosas. Primeiro ela fustigava suas nádegas por um longo tempo, com golpes fortes e contundentes; o cara estava de frente para nós, completamente nu, ele dava gritos de dor. Uma pequena assembleia se formou em torno do casal. “Ela deve estar no nível dois... sussurrou Bredane para mim. O nível um é quando você para ao ver o primeiro sangue. O pau e as bolas do cara pendiam no vazio, muito longos e como que distorcidos. A dominatrix caminhou ao redor dele, remexeu em uma bolsa em seu cinto, tirou vários ganchos que ela enfiou em seu escroto; um pouco de sangue brotou na superfície. Então, mais gentilmente, ela começou a chicotear sua genitália. Era uma cena muito limite: se uma das tiras se prendesse aos ganchos, a pele das bolas corria o risco de ser arrancada. Valérie virou a cabeça, encostou-se em mim¹⁶³ (Houellebecq, 2001, p. 184).

O casal Michel e Valérie estava lá por curiosidade, mas eles logo se ausentaram do local e retornaram às suas experiências de descobertas um do outro. A intensidade deles se faz pela exploração dos corpos, da sexualidade pelo contato: as peles dos dois, as línguas, as nádegas, toda zona erógena possível. É o contato corporal duradouro e meditativo oposto à experiência sexual intensa e passageira, a profundidade contra a superficialidade.

Sobre isso, vale referir o estudo de Fredric Jameson no qual se exploram as diferenças entre os quadros de Van Gogh e Andy Warhol, em que os sapatos da obra deste último não têm a mesma qualidade significativa do primeiro: “No plano do conteúdo, temos que nos contentar com o que é agora muito mais claramente um fetiche” (Jameson, 1997, p. 35). Essa diferença

¹⁶³ *Dans une alcôve, un type chauve et presque décharné était assujéti par les quatre membres, ses pieds coincés dans un dispositif en bois qui le maintenait à une cinquantaine de centimètres au-dessus du sol, ses bras soutenus par des menottes accrochées au plafond. Une dominatrice bottée, gantée, vêtue de latex noir, marchait autour de lui, armée d'un fouet aux lanières fines, incrustées d'éclats de pierres précieuses. D'abord elle lui fustigea longuement les fesses, à grands coups appuyés ; le type nous faisait face, entièrement nu, il poussait des cris de douleur. Une petite assemblée se forma autour du couple. « Elle doit être au niveau deux... me souffla Bredane. Le niveau un, c'est quand on s'arrête à la vue du premier sang. » La bite et les couilles du type pendaient dans le vide, très longues et comme distordues. La dominatrice tourna autour de lui, fouilla dans une sacoche à sa ceinture, en sortit plusieurs hameçons qu'elle planta dans son scrotum ; un peu de sang perla à la surface. Puis, plus doucement, elle commença à fouetter ses parties génitales. C'était très limite : si une des lanières s'accrochait aux hameçons, la peau des couilles risquait d'être déchirée. Valérie détourna la tête, se blottit contre moi.*

estética fundamental entre as duas obras, que de certa forma sintetiza a oposição feita por Jameson entre o modernismo e o pós-modernismo, se encontra também explicitada em *Carte* (2010) de modo eminentemente ligado ao corpo, inicialmente animal, em seguida, humano.

Os dois artistas plásticos que abrem o romance, através do quadro ficcional “Damien Hirst e Jeff Koons compartilhando o mercado da arte¹⁶⁴”, que, por sua vez, está no cerne da crise de produção de Jed, têm trabalhos com características muito relevantes para esta discussão. Damien Hirst é o artista do corpo animal no salão, da presença inusual — e até grotesca — da matéria orgânica, da experiência tácita diante da substância carnal que é posta ao alcance do público. Sua obra permite entrever a vida do animal ali inerte. A “produção” da parte animal da obra requereu alimentação, crescimento, convivência com outros animais, mãe e pai, pasto, sol, ar, uma existência completa, uma vida. O que o público vê de muito perto é bem mais que um simples corpo exposto até as entranhas.

Do outro lado, temos Jeff Koons e seus animais fictícios, apenas referentes distantes, representações de representações. O que as obras da sua coleção *Balloon Animals* trazem de conteúdo se resume à brincadeira do balão canudo, da arte de fazer pequenos animais de látex ou náilon inflado e, a partir daí, direciona-se aos próprios animais de forma distanciada e imprecisa. Por outro lado, o efeito da plasticidade dessas obras é significativo: grandes estruturas metálicas que remetem a algo oco e sem vida, e que parecem tão leves ao ponto de flutuar, fortemente coloridas, espelhadas, brilhosas, lisas, livres de imperfeições. Além disso, trata-se de produtos industrializados, belos e atraentes, salientando o fetichismo da mercadoria (Jameson, 1997, p. 35) e o respectivo gosto pelo material controlado, moldado, fabricado. É aquilo que Jameson escreve sobre Warhol, “um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos” (*Loc. cit.*).

Neste ponto, remetemos ao apontamento marxiano das relações sociais na modernidade: “Todas as relações sólidas e enferrujadas, com seu séquito de venerandas e antigas concepções e visões se dissolvem; todas as novas envelhecem antes mesmo que possam se solidificar” (Marx; Engels, 2012, p. 47). A solidez, a substância estão dissolvidas nos trabalhos de Koons, ou melhor, nem constituem material de sua produção artística. Essas formas parecem concordar com a atração que se observa cada vez mais, na atualidade, pelo vazio, e a dificuldade — ou a

¹⁶⁴ “*Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l’art*”.

impossibilidade — de apreender ou produzir substância, tanto na arte quanto nas relações sociais.

O próprio trabalho de Jed Martin com os mapas carrega essa oposição entre a fotografia trivial da região e sua superficialmente bela representação cartográfica. O mapa Michelin (cuja marca é mencionada reiteradamente) era “sublime” (Houellebecq, 2010, p. 51) por si só, segundo a visão do protagonista. Ao começar a tremer diante do mostruário, Jed avalia que “nunca havia contemplado um objeto tão magnífico, tão rico de emoção e de sentido quanto esse mapa Michelin [...] *A essência da modernidade, da apreensão científica e técnica do mundo* estava ali mesclada com a essência da vida animal¹⁶⁵” (p. 51-52, grifo nosso). Em outras palavras, esse *ready-made* que constituiria sua mais bem-sucedida coleção, um objeto corriqueiro e utilitário, carregava em si a própria síntese do que representa a modernidade para o artista, o objeto responsável por combinar a técnica humana à arte, ambas sob o signo da modernidade.

Uma parte considerável das obras (ou quase obras) de arte que aparecem em *Carte* (2010) oscilam nesse binarismo entre superficialidade bela e substância ligada a um realismo prosaico que, em alguns casos deriva em direção ao grotesco, tal como a bizarra instalação artística que o assassino produz com os restos mortais de Houellebecq-personagem e as esculturas-colagem feitas com corpos e membros de fetos, encontradas na casa do mesmo assassino.

Jameson prossegue a sua leitura dos elementos da pós-modernidade que se observam no trabalho de Warhol apontando que “o que foi dito a respeito da transformação dos objetos em mercadoria aplica-se com a mesma força às figuras humanas de Warhol: estrelas — como Marilyn Monroe — que se tornam mercadorias e se transformam em sua própria imagem” (Jameson, 1997, p. 38). Essa observação é relevante para analisar a obra de Houellebecq, pois o mesmo processo se observa com o corpo feminino em seus romances, de modo exacerbado. Os exemplos vão da tendência à valorização de um padrão de beleza das formas corporais até a sugestão explícita de alterações nesse corpo como adequação a esse padrão. Nesse contexto, o desejo sexual, do ponto de vista dos personagens masculinos, não depende dessa perfeição formal do corpo, mas é uma questão relevante e muito recorrente em seus discursos.

¹⁶⁵ *Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin [...] L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale.*

Nesse sentido, observa-se que, mais do que uma ativação ou incremento do desejo sexual: a exigência de beleza estética do corpo se dá em nome de um fetiche, seja de uma beleza geral, garantidora de uma boa inserção social e de uma suposta felicidade conjugal, seja de uma beleza por porções do corpo que teriam um valor em si, capaz de justificar a escolha ou a valorização — embora vaga e superficial — de uma mulher. Assim, são apreciadas formas corporais associadas à juventude e a certos padrões de volume, firmeza e textura altamente explorados na cultura de massa através das mídias, incluindo a pornografia. Os seios rígidos, por exemplo, parecem ser uma das poucas qualidades que fazem com que Bruno valorize mulheres como eventuais parceiras sexuais.

A título de exemplificação, remetemos a algumas passagens de *Plateforme* (2001) em que os seios de mulheres próximas a Bruno são exaltados em suas formas, segundo um olhar exigente e reificante: “Seios grandes e um pouco flácidos, era até mesmo ideal para uma boa espanhola¹⁶⁶” (Houellebecq, 1998b, p. 104); “Bruno, ao contrário, ele sabia, dissipava sua idade madura em busca de lolitas inseguras com seios volumosos, nádegas redondas, bocas acolhedoras¹⁶⁷” (*Ibid.*, p. 122); “Ela era morena, muito encaracolada, sua tez era escura; ela deve ter sido muito atraente quando tinha vinte anos. Seus seios ainda estavam aguentando bem, mas ela tinha realmente uma bunda grande¹⁶⁸” (p. 128); “uma garota de vinte e poucos anos com seios esplêndidos, redondos, firmes, empinados, com grandes auréolas caramelo¹⁶⁹” (p. 132); “seus seios eram pequenos e firmes¹⁷⁰” (p. 138); “aquela que eu teria escolhido para mim: fofa, muito loira, o rosto infantil, lindos seios como maçãs¹⁷¹” (p. 192); “Seu corpo era suave e macio, morno e infinitamente liso; ela tinha uma cintura muito fina, quadris largos, seios pequenos e firmes¹⁷²” (p. 235).

Há também a passagem em que Bruno reencontra Anne, a mãe de seu filho e comenta sobre o seu corpo:

“Conheci Anne em 1981”, continuou Bruno com um suspiro. “Ela não era tão bonita, mas eu estava de saco cheio de bater punheta. O que era bom, mesmo assim, era que ela tinha peitos grandes. Eu sempre gostei de seios grandes...” Ele suspirou

¹⁶⁶ *Des gros seins un peu flasques, c'était même l'idéal pour une bonne branlette espagnole.*

¹⁶⁷ *Bruno par contre, il le savait, dissipait son âge mûr à la poursuite d'incertaines Lolitas aux seins gonflés, aux fesses rondes, à la bouche accueillante.*

¹⁶⁸ *Elle était brune, très bouclée, son teint était mat ; elle avait dû être très attirante à l'âge de vingt ans. Ses seins tenaient encore bien la route, mais elle avait vraiment de grosses fesses.*

¹⁶⁹ *Une fille d'une vingtaine d'années aux seins superbes, ronds, fermes, haut plantés, aux larges aréoles caramel.*

¹⁷⁰ *Ses seins étaient petits et fermes.*

¹⁷¹ *Celle que j'aurais choisie pour moi-même : mignonne, très blonde, le visage enfantin, de jolis seins en pomme.*

¹⁷² *Son corps était souple et doux, tiède et indéfiniment lisse ; elle avait une taille très fine, des hanches larges, des petits seins fermes.*

novamente, longamente. “Minha protestante BCBG¹⁷³ de seios grandes [...] Mais tarde os seios dela caíram, e nosso casamento também se arreventou¹⁷⁴ (Houellebecq, 1998b, p. 170).

No aniversário de Anne, Bruno lhe presenteia com um corpete prateado, que ela veste, chamando-o em seguida para o quarto:

Ao entrar no quarto, percebi imediatamente que estava ferrado. Suas nádegas estavam penduradas, comprimidas pelos suspensórios; seus seios não haviam resistido à amamentação. Seria preciso uma lipoaspiração, injeções de silicone, todo um canteiro de obras... ela nunca aceitaria¹⁷⁵ (*Ibid.*, p. 181).

Em meados do romance, Bruno conhece Christiane em uma felação em uma banheira pública. Ela já é mais velha, madura e sexualmente liberal. Vemos, então, outro valor relevante que ele passa a atribuir à mulher: sua atitude libertina. As relações de sexualidade na obra romanesca de Houellebecq deverão ser exploradas mais profundamente no capítulo cinco desta tese, mas neste ponto é importante tratar a questão de modo a relacioná-la com a característica fetichista do corpo, valorizado esteticamente na pós-modernidade por uma beleza visual cujos padrões são massificados.

A atitude libertina de Christiane em *Particules* (1998b), bem como a de Valérie em *Plateforme* (2001) e de Camille em *Sérotonine* (2019), é um valor social para além da relação sexual. Ter uma mulher que demonstra desejo e disponibilidade sexuais inusuais, que se dispõe a realizar fantasias sexuais, que explora os limites do corpo e favorece a diversificação da atividade sexual costuma representar um fetiche popularizado, mas especialmente masculino. Essas relações permitem expor cenas tórridas narradas com riqueza de detalhes e uma linguagem banal, fórmula pela qual Houellebecq passou a ser lembrado.

Esse fetiche acaba por revelar um outro, tipicamente ligado ao homem inserido em um contexto patriarcal: a submissão feminina. O romance em que tal assunto é abordado de forma mais proeminente é *Soumission*, publicado em 2015, em que o novo sistema político implantado na França futurista de 2022 teria uma conotação religiosa tão forte ao ponto de permitir a implantação da poligamia muçulmana e a determinação das funções sociais femininas que lhe são inerentes. O controverso romance explora a repentina submissão das mulheres, postas a

¹⁷³ “*Bon chic bon genre*” significa uma pessoa requintada, fina, de bom gosto, mas também afetada.

¹⁷⁴ « *J’ai rencontré Anne en 1981, poursuivit Bruno avec un soupir. Elle n’était pas tellement belle, mais j’en avais marre de me branler. Ce qui était bien, quand même, c’est qu’elle avait de gros seins. J’ai toujours aimé les gros seins...* » *Il soupira de nouveau, longuement.* « *Ma BCBG protestante aux gros seins [...] Plus tard ses seins sont tombés, et notre mariage s’est cassé la gueule lui aussi.*

¹⁷⁵ *En rentrant dans la chambre, je me suis tout de suite rendu compte que c’était foutu. Ses fesses pendaient, comprimées par les jarretelles ; ses seins n’avaient pas résisté à l’allaitement. Il aurait fallu une liposucction, des injections de silicone, tout un chantier... elle n’aurait jamais accepté.*

serviço dos maridos tanto nos afazeres domésticos — em especial gastronômicos — quanto nas relações sexuais. O enredo da obra, visto como um todo, parece criar antes uma atmosfera de incongruência do que defender objetivamente tal subjugo feminino. Entretanto, vários são os pontos em que tal relação é problematizada de forma enviesada, dando abertura à compreensão de uma simpatia à ideia dessa submissão, mesmo que não em tão alto grau quanto o exposto no romance. Um diálogo entre Florent-Claude e sua então namorada, no início da trama, já revela a predisposição dele para uma visão submissa da mulher:

Você se importa se eu disser que você é machão¹⁷⁶?

— Não sei, talvez seja verdade, devo ser uma espécie de machão aproximativo; na realidade, nunca me convenci de que seja tão boa ideia que as mulheres possam votar, seguir os mesmos estudos que os homens, ter acesso às mesmas profissões etc. Enfim, nós nos acostumamos com isso, mas será que é realmente uma boa ideia?¹⁷⁷ (Houellebecq, 2015, p. 42-43).

Além disso, esse não é o único livro do autor que aborda essa submissão de forma laudatória. Em *Plateforme* (2001), por exemplo, a servilidade sexual das mulheres tailandesas é posta como uma vantagem sobre as ocidentais. Mas a reflexão não para na mera servilidade, derivando para uma interessante visão do mundo ocidental no que diz respeito à entrega, de abandono de si mesmo no ato sexual:

“Então!” exclamei com uma expressão triunfante. Ela fez uma pausa, olhando para mim com surpresa. “Você vê? Eu te digo: ‘Me chupe’, e você me chupa. *A priori*, você não sentia vontade.

— Não, não pensei nisso; mas isso me deixa feliz.

— É justamente isso que é surpreendente em você: você gosta de agradecer. Oferecer o corpo como objeto prazeroso, dar prazer de graça [...]”¹⁷⁸ (Houellebecq, 2001, p. 236).

Mesmo que a postura feminina a ser enaltecida não seja necessariamente de uma atitude puramente servil do ponto de vista sexual, quando se observa um equilíbrio entre as atitudes de ambos os sexos nesse quesito, ainda assim, a atitude da mulher passa pela compreensão das necessidades sexuais supostamente diferenciadas dos homens, de modo que esta, mesmo que deleitando-se também e de forma voluntária, empenha-se em uma atitude sexualmente ativa de

¹⁷⁶ Por falta de um equivalente satisfatório, traduzimos como “machão” o termo francês “*macho*”, que tem cunho particularmente pejorativo, ligado a uma postura orgulhosa de uma masculinidade exacerbada, falocêntrica e até misógina.

¹⁷⁷ *Ça ne t'ennuie pas que je te dise que tu es un macho ?*

— *Je ne sais pas, c'est peut-être vrai, je dois être une sorte de macho approximatif ; en réalité je n'ai jamais été persuadé que ce soit une si bonne idée que les femmes puissent voter, suivre les mêmes études que les hommes, accéder aux mêmes professions, etc. Enfin on s'y est habitués, mais est-ce que c'est une bonne idée, au fond ?*

¹⁷⁸ « *Voilà !* » m'exclamai-je avec une expression triomphante. Elle s'interrompit, me regardant avec surprise. « *Tu vois, je te dis : "Suce-moi", et tu me sucés. À priori, tu n'en éprouvais pas le désir.*

— *Non, je n'y pensais pas ; mais ça me fait plaisir.*

— *C'est justement ça qui est étonnant chez toi : tu aimes faire plaisir. Offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir [...].*

saciamento do desejo masculino. Trata-se do fetiche da mulher alegremente disponível e assujeitada ao seu amante, fortemente difundido na cultura de massa. É o caso de Véronique visto acima, mas também o de Christiane, em *Particules*: “Eu gostaria de comer algo... [...] Eu faço você gozar agora ou você prefere que eu te masturbe no taxi?¹⁷⁹” (Houellebecq, 1998b, p. 200); e de Annick, no mesmo romance:

Muito humilhada por seu físico, ela se recusava a se despir; mas na primeira noite se ofereceu para fazer um boquete em Bruno. Ela não falou sobre seu físico, seu argumento foi que ela não estava tomando a pílula. “Eu te asseguro, prefiro...” Ela nunca saía, ficava em casa todas as noites. Ela preparava infusões, tentava fazer dieta; mas nada ajudava. Várias vezes, Bruno tentou tirar sua calça; ela se encolhia, empurrava-o sem uma palavra, violentamente. Ele acabava cedendo, punha o pau para fora. Ela o chupava rapidamente, um pouco forte demais; ele ejaculava em sua boca. Às vezes falavam dos estudos, mas nem tanto; ele geralmente partia rapidamente. É verdade que ela francamente não era bonita, e que ele dificilmente imaginaria estar com ela na rua, no restaurante, na fila do cinema. Ele se empanturrava de comida tunisiana, ficava à beira de vomitar; ele subia até a casa dela, recebia um boquete e ia embora. Era provavelmente melhor assim¹⁸⁰ (Houellebecq, 1998b, p. 152).

Outro componente importante da obra houellebecquiana consonante com as mídias massificadas na atualidade é a violência, explorada pelo autor em todo o seu caráter grotesco. Pierre Jourde, em seu livro intitulado *A literatura sem estômago*¹⁸¹, em tradução livre, discute a presença do grotesco e da violência em obras literárias francesas contemporâneas, e chega a refletir sobre a possível motivação midiática de certas escolhas entre os autores relacionados, lançando: “Não é necessário que esses textos sejam legíveis, é preciso simplesmente que eles sejam comprados¹⁸²” (Jourde, 2002, p. 7). Nesse sentido, em alguns casos de notório sucesso, a mercantilização do processo de criação literária, ou a contaminação do texto pela lógica editorial pode levar a uma produção artístico-midiática que, em muitos casos, se serve de uma “aparência de audácia”, “para criar a surpresa e alimentar os assuntos jornalísticos¹⁸³” (Jourde,

¹⁷⁹ “*J’aimerais bien manger quelque chose... [...] Je te fais jouir maintenant, ou tu préfères que je te branle dans le taxi ?*”

¹⁸⁰ *Trop humiliée par son physique, elle refusait de se déshabiller ; mais le premier soir elle proposa à Bruno de lui faire une pipe. Elle ne parla pas de son physique, son argument était qu’elle ne prenait pas la pilule. « Je t’assure, je préfère... » Elle ne sortait jamais, elle restait tous les soirs chez elle. Elle se préparait des infusions, essayait de faire un régime ; mais rien n’y faisait. Plusieurs fois, Bruno essaya de lui enlever son pantalon ; elle se recroquevillait, le repoussait sans un mot, avec violence. Il finissait par céder, sortait son sexe. Elle le suçait rapidement, un peu trop fort ; il éjaculait dans sa bouche. Parfois ils parlaient de leurs études, mais pas tellement ; il repartait en général assez vite. C’est vrai qu’elle n’était franchement pas jolie, et qu’il aurait difficilement envisagé de se trouver avec elle dans la rue, au restaurant, dans la file d’attente d’un cinéma. Il se gavait de pâtisseries tunisiennes, à la limite du vomissement ; il montait chez elle, se faisait faire une pipe et repartait. C’était probablement mieux ainsi.*

¹⁸¹ JOURDE, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris: L’Esprit des péninsules, 2002.

¹⁸² *Il n’est pas nécessaire que de tels textes soient lisibles, il faut simplement que les livres soient achetés.*

¹⁸³ *Pour créer la surprise et alimenter la copie journalistique, le texte doit en outre présenter une apparence d’audace, dans le fond comme dans la forme, qui fournira le bonus symbolique, la garantie littéraire.*

2002, p. 11). O visionário — mas também midiático — Michel Houellebecq tem sido acusado de se servir desse artifício para ter sucesso.

Contudo, o próprio Jourde adverte para a necessidade de se evitar uma injustiça ao se partir do pressuposto de que uma obra com tais características necessariamente seria de pouca qualidade. Sendo assim, é preciso evitar tanto considerar textos pouco interessantes como boa literatura simplesmente por seu sucesso editorial, quanto desprezar livros interessantes, relegando-os à posição de simples mercadoria, apenas pelo fato de estes terem passado por uma campanha publicitária baseada no sexo ou no estilo de confiança (Jourde, 2002, p. 13). Esse foi o caso, segundo o autor, de Catherine Millet, romancista que obteve muito sucesso com sua obra *A vida sexual de Catherine M.*¹⁸⁴

Além disso, a característica da própria era pós-moderna de anulação da fronteira entre a arte “elevada” e a cultura de massa tem como resultado, como ressalta Henri Meschonnic, não a estetização do cotidiano, mas, ao contrário, a banalização daquilo que um dia fora ironia e subversão (Meschonnic, 2017, p. 289). A dessacralização da arte abriu caminho para mecanismos desse tipo, de amálgama entre a obra de arte e elementos externos a ela, nem sempre tendo como resultado o seu enriquecimento. A substituição do valor de culto pelo valor de exposição (Benjamin, 2018), observada na arte contemporânea, elemento que está ligado ao abandono do valor de eternidade da obra de arte, em favor de sua reprodutibilidade, representa uma questão em discussão na obra de Michel Houellebecq. Esse movimento acaba por abrir espaço para experimentações, mas também para o esmaecimento de valores formais nessas obras de arte, em especial nesse diálogo cada vez mais intenso com mídias externas ao objeto artístico.

Até a posição de visionário de Houellebecq soa como um esforço por abordar questões em voga na mídia, ou a tentativa de antecipar acontecimentos de um futuro próximo, o que se observa, por exemplo, no fato de parte dos enredos de romances do autor se estenderem alguns anos à frente da data de publicação do livro, ou acontecerem desde o seu início em um futuro próximo.¹⁸⁵ Vale remeter, nesse sentido, à asserção de Meschonnic, segundo quem “a mais moderna das profissões é a profecia. Mais precisamente, o apocaliptismo” (2017, p. 44).

¹⁸⁴ MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M.* Paris: Flammarion, 1997.

¹⁸⁵ *Particules* (1998b) vai até o ano de 2029; *Carte* (2010) termina com a projeção da história de Jed até 2030; O enredo de *Soumission* (2015) se passa nas eleições presidenciais de 2022; *Anéantir* (2022) prevê, de forma implícita, a reeleição de Emmanuel Macron em 2022 e a indicação de seu ministro da economia para as eleições

O fato é que a violência — e, dentro desse escopo, a hostilidade contra o corpo — exorta um gosto e favorece um tipo de fruição estética. De acordo com Myriam Bouchoucha, foi a multiplicidade de mídias que permitiu que se habituasse ao horror, à destruição, ao aniquilamento e ao sofrimento, que passam a integrar o cotidiano (Bouchoucha, 2018, p. 4).

Por conseguinte, a exploração do grotesco na forma de violência se observa com relativa frequência na literatura contemporânea francesa, por exemplo, em autores como Frédéric Beigbeder, Virginie Despentes, Alain Damasio, Philippe Djian, Marie Darrieussecq, Antoine Volodine, Christine Angot, Olivier Rolin e o próprio Michel Houellebecq, que abordam temas-tabu clássicos e atuais. O campo temático explorado ou ainda por explorar é amplo: as questões já usuais, como a loucura, o assassinato, o incesto, a pedofilia, a eugenia e o racismo despudorado e o suicídio unem-se a outros assuntos polêmicos relativamente atuais, como a legalização do aborto voluntário em qualquer estágio da gestação, o embate entre a ética e as intervenções médicas com fins estéticos ou de seleção genética, a própria manipulação genética com fins de melhoria de indivíduos e da espécie humana, o manejo medicamentoso para o aumento das capacidades humanas, a eutanásia espontânea sem risco de morte iminente, a clonagem humana, as virtualidades proporcionadas pelas tecnologias atuais e o evoluído processo de perda da fronteira entre realidade e simulacro em mídias forjadas com essas novas tecnologias.

Mas ao contrário de uma forma de niilismo, tais questões, que funcionam dentro de uma lógica de destruição, parecem pretender, pela sua apresentação hesitante e até crítica, fundar novas formas de sobrevivência no mundo atual, conforme reitera Bouchoucha:

Neste mundo em que tudo parece perecer — não somente os seres e os corpos, mas também, e sobretudo através deles, os ideais, os valores e as civilizações —, a escritura da destruição e da violência parece já, por sua enunciação, uma tentativa de conjuração que lança as bases de um possível renascimento¹⁸⁶ (Bouchoucha, 2018, p. 3).

O jogo parece dúbio, pois o usufruto do sucesso editorial de tais temas pode levar a entender essa “escritura da destruição e da violência” como voltada para elementos de alguma forma desejáveis, e não repulsivos. Entretanto, se tomarmos Houellebecq como parâmetro, vários são os momentos de posicionamento — seja de forma sutil, dúbia ou eloquente — contra

de 2027; e *Possibilité* (2005a), contrariamente aos outros, é um romance futurista que se passa séculos à frente do nosso tempo, e se estende ainda por mais dois milênios.

¹⁸⁶ *Dans ce monde où tout semble périr — non seulement les êtres et les corps mais aussi et surtout à travers eux les idéaux, les valeurs et les civilisations -, la mise en texte de la destruction et de la violence semble déjà, par son énonciation, une tentative de conjuration qui pose les jalons d’une possible renaissance.*

esse quadro que o autor compõe. É, mais uma vez, a escritura da repulsão, que caracteriza a forma houellebecquiana de reacionarismo: voltado para uma esperança futurista.

Esses autores, Houellebecq incluso, produzem ficções “assombradas pelas violências do século XXI¹⁸⁷”, “imaginam mundos nos quais o horror se banalizou, nos quais a moral não prevalece mais, nos quais o apocalipse se vive no presente¹⁸⁸” (Labouret, 2013, p. 255). A exacerbação — por vezes caricatural — da problemática da violência, da crueldade generalizada, dá peso ao discurso, pavimentando o caminho da arte enquanto mobilizadora de revoluções no seio da sociedade. É o caso, limitando-nos a um só exemplo, do protagonista de *Extension* (1994), para quem o desajuste do mundo ocidental é a raiz da sua degradação psicológica, em seguida moral e, por fim, física: um homem que se destrói em todas as esferas da vida pela incapacidade de suportar a consciência de tal desajuste.

Eis um exagero plausível, verossímil, que faz da composição de tal personagem um importante recurso romanesco. Segundo Olivier Bardolle, a arte do exagero sucede a arte da observação, é apenas o exagero que, em sua concepção, torna as coisas vivas (Bardolle, 2004, p. 37). Nesse sentido, talvez não caiba uma oposição definitiva entre o grotesco e o sublime nessa escrita, considerando a ideia de Victor Hugo, segundo a qual a arte, na medida em que não conta com a mediocridade, “dá asas, e não muletas” (HUGO, 2012, p. 63). A exploração do grotesco na obra de Michel Houellebecq contribui para o seu projeto artístico, não arruína nem reduz seu valor.

3.3 Instrumentos de arte, de trabalho e de crime: o corpo nas duas extremidades da ferramenta

Uma jovem artista chega ao Ministério da Cultura, onde Michel Renault trabalha com os dossiês para financiamento de exposições, mostra a ele cartões-postais com impressões de sua vulva em cores variadas e aguarda sua aprovação. Diante do desinteresse demonstrado — aquilo não era novidade, Yves Klein já havia feito algo do tipo antes — a moça parte para uma obra mais complexa: uma espécie de fita de látex com pequenas estruturas plásticas piramidais replicando a pele de seu clitóris, produzida pelo escaneamento do órgão, processamento digital e posterior impressão em 3D das estruturas. Agora, aparentemente, algo de interessante deve

¹⁸⁷ *Hantées par les violences du XXe siècle.*

¹⁸⁸ *Les écrivains contemporains imaginent des mondes où l'horreur s'est banalisée, où la morale commune n'a plus cours, où l'apocalypse se vit au présent.*

ter atraído a atenção de Michel, que só então revela não ser o encarregado da seleção de obras, mandando a jovem procurar a pessoa responsável. Em casa, à noite, tenta reconhecer as tais estruturas na genitália de sua amante, em mais uma das várias cenas jocosas e sarcásticas de *Plateforme* (2001, p. 291-293).

Esse tratamento astucioso e cínico sobre artes plásticas, que atingiria seu apogeu em *Carte* (2010), expõe algumas visões corriqueiras sobre arte contemporânea segundo o olhar leigo e desconfiado de um funcionário público do governo francês, ao mesmo tempo em que permite o desenvolvimento, ao longo do romance, de reflexões complexas e exemplificativas sobre o assunto, tanto no que diz respeito às artes plásticas quanto à literatura. A metalinguagem envolvendo a forma romanesca, por exemplo, já se observa desde o primeiro romance de Michel Houellebecq, *Extension* (1994), de modo que o seu próprio estilo de escrita, como vimos, pode ser entendido como correspondente à forma plana, concisa e morna (1994, p. 42) que o narrador desse romance defende ser necessária para pintar a indiferença e o nada típicos das relações sociais na contemporaneidade, segundo a sua visão. As relações entre a indiferença, o neoliberalismo e a expressão artística contemporânea são, então, postas sob análise.

Nesse sentido, são trazidos à reflexão conceitos caros à arte moderna que representam discussões relevantes na contemporaneidade, tais como a relação entre objeto artístico e produto de mercado, a reprodutibilidade da obra, a sua dessacralização — mas também a sua banalização — e a ideia de arte como processo, o papel do artista e da obra na sociedade, a relação da obra com o meio e sua matéria prima, entre outros. Entre esses conceitos, alguns estão subjacentes a relatos do narrador, ou cenas do romance, como é o caso da moça e sua réplica siliconada do clitóris: uma jovem artista que, na tentativa de tirar sustento da arte, o faz buscando inovação, ao invés do respeito a uma tradição estética clássica, explorando o próprio corpo de modo ousado — ou mesmo excêntrico — através de uma obra de arte que importa menos pelo produto que pelo processo de produção, que, por sua vez, é avançado em termos de tecnologia. A investigação científica no contexto pós-industrial e a exploração do corpo presentes nesse episódio dão uma pequena noção do exercício artístico e teórico que Houellebecq pratica de forma frequente em sua obra, por meio de um diálogo com o efervescente momento histórico-cultural do século XIX, sublinhando a relação dessa época com o momento atual. O procedimento é plausível, em especial se considerarmos a não linearidade histórica e a justaposição do contemporâneo com épocas anteriores das culturas ocidentais, fortemente difundidas na modernidade (Meschonnic, 2017, p. 144), desde a revolução industrial até a atualidade.

O exercício de uma arte estabelecida dentro da lógica pós-moderna se percebe, por exemplo, em *Carte*, em que o protagonista, o artista plástico Jed Martin, explora, no decorrer do romance, três principais tipos de trabalho, utilizando três diferentes materiais em cada coleção de arte que realiza: a primeira, sendo o trabalho de representação de profissões-tipo em pintura a óleo; a segunda, o trabalho que lhe deu grande notoriedade, com colagens mesclando fotografias de vistas superiores de regiões da França e recortes de mapas Michelin, relacionando diretamente as imagens da realidade e as da representação cartográfica; e a terceira, na fase final de sua carreira, o trabalho com fotografias que, deixadas ao relento, iam sendo tomadas pela relva e desgastadas pelas intempéries naturais.

Observa-se que o conjunto da sua obra evoluiu de uma representação em moldes clássicos, visando a uma completude e um detalhamento na representação dos corpos e dos objetos pela pintura, em direção a representações mais plásticas, menos atreladas a uma fidedignidade pictural, menos laboriosas e valorizadas mais pela ideia da obra, pelo processo e pelo efeito visual. Essa evolução é análoga àquela observada na própria arte moderna, e no período imediatamente anterior, a partir do início do século XIX, quando artistas como Manet, Delacroix, Courbet, pré-impressionistas e impressionistas inauguravam nas artes plásticas essa lógica representacional da pintura, da forma que determina o que se produz ainda na contemporaneidade.

Aproveitamos essa discussão sobre a primazia da ideia sobre o labor artístico na execução da obra de arte, ou seja, a primazia de uma lógica moderna sobre a clássica, para lançar uma reflexão sobre o afamado estilo do próprio Houellebecq, que é, em sua arte literária, poderíamos afirmar segundo essa reflexão, um artista mais da ideia-chave e menos do labor formal, tal como a pintura desde a referida revolução no século XIX. A ideia central de cada romance e os jogos de técnica narrativa dão a tônica da sua obra romanesca e, junto a outros elementos atrativos muito atuais, tais como os temas científicos, tecnológicos, mas também sociológicos e cotidianos, parecem explicar em parte o seu sucesso. Suas obras fascinam muito pelas ideias — interessantes inclusive do ponto de vista literário — e pouco por um trabalho formal com a escrita.

É, também, ao século XIX que remonta a estreita relação entre a literatura e as artes visuais: nesse período, o tema do artista plástico ganhou centralidade na literatura, permitindo, pela formulação de um metadiscurso, a reflexão sobre o ato criativo do escritor através da discussão dos processos pelos quais passa o artista plástico (Arbex; Lago, 2023).

Outro elemento crucial na transformação da obra de Jed Martin em consonância com a história da arte moderna é o uso do *readymade*. As obras da sua primeira coleção obtêm sucesso por sua qualidade figurativa, realística, chegando mesmo, segundo a narração, por exemplo, do quadro “Damien Hirst e Jeff Koons compartilhando o mercado da arte”, a produzir um efeito de realidade extraordinário na expressão das personalidades representadas:

Hirst era basicamente fácil de abordar: poderia torná-lo brutal, cínico, do tipo “eu cago em você do topo da minha grana”; pode-se também fazê-lo artista rebelde (mas ainda assim rico) em busca de um trabalho angustiado sobre a morte; finalmente havia em seu rosto algo otimista e pesado [...] Enquanto Koons parecia carregar algo duplo dentro de si, como uma contradição insuperável entre a malícia do empresário e a exaltação do asceta¹⁸⁹ (Houellebecq, 2010, p. 10).

A narração de tais expressões faciais das figuras representadas no quadro exige um esforço de imaginação que permite questionar se tal quadro, diante dos olhos do leitor, poderia carregar tamanha expressão. Trata-se do chamado *tableau d'auteur*, quadro ficcional, imaginado pelo escritor da obra literária em que se encontra, que permite induzir no leitor percepções virtuais de uma experiência pictural diante da obra pictórica que ali se cria. Por um lado, esse artifício sublinha a busca — e a capacidade — do artista em aproximar ao máximo a obra representacional e a realidade, e por outro, permite exceder a própria capacidade de representação da pintura, na medida em que, através da linguagem literária, essa arte pictural se faria, segundo essa premissa, mais capaz do que poderia ser na realidade. Ou seja, a ficção do texto literário permitiu que a capacidade representativa da arte pictural ficcional da obra do personagem Jed Martin tivesse uma capacidade de acessar o real de forma mais aproximada que obras comuns, fora da ficção. O interessante é que, na sua segunda coleção, o protagonista deixa de lado a representação objetiva e detalhista, não abandonando, entretanto, a busca de realismo representativo, mas fazendo outro caminho: o uso de representações cartográficas — fiéis à realidade por excelência — sobrepostas a fotografias das próprias superfícies representadas. Desse modo, o objeto artístico se integra ao real não pelo labor do artista, mas pelo uso que ele faz de elementos da própria realidade, entre eles o mapa, um utensílio corriqueiro — já pronto e não artístico — de uma relevante beleza visual e de um efeito preeminente.

¹⁸⁹ *Hirst était au fond facile à saisir : on pouvait le faire brutal, cynique, genre « je chie sur vous du haut de mon frig » ; on pouvait aussi le faire artiste révolté (mais quand même riche) poursuivant un travail angoissé sur la mort ; il y avait enfin dans son visage quelque chose de sanguin et de lourd [...] Alors que Koons semblait porter en lui quelque chose de double, comme une contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète.*

O uso do *readymade* permanece em seu terceiro conjunto de obras, desta vez, pondo em discussão, além da questão da redução do labor artístico em favor da ideia, a visão da arte como processo, dentro do mesmo escopo da busca por um realismo através da materialidade. As fotografias costumam ter valor pelo conteúdo imagético que registram e veiculam, através do olhar do artista, e não pela característica material da sua exibição. Em outras palavras, interessa remeter à fonte emissora, e não ao canal de transmissão (Barthes, 2011). Por exemplo, uma só fotografia pode ser exposta impressa em diferentes tamanhos e suportes físicos, ou lançada sobre uma superfície por projeção de luz — é sempre a mesma imagem e, *a priori*, é ela que importa.

Na obra final de Jed Martin, essa característica é relativizada em prol de um trabalho que se detém sobre a materialidade do próprio objeto fotográfico impresso: montagens de fotografias de vegetação, na tentativa de “representar o ponto de vista vegetal sobre o mundo¹⁹⁰” (Houellebecq, 2010, p. 409). Nesse caso, o fato de o artista colocar essas fotografias se deteriorando, durante cerca de quinze anos, principalmente sob o efeito de intempéries naturais, não só coloca a obra artística como representativa e ao mesmo tempo suscetível à realidade, como também dá ênfase ao fato de que sua própria construção depende dessa transformação destrutiva. Essa obra não é a mera exibição de um elemento representacional acabado, mas sim a exposição desse elemento ao efeito de uma realidade que a própria obra representou, permanecendo esta em constante construção: além de ser um sujeito ficcional, é um objeto real do jogo de representação.

É válido ressaltar, no que concerne à relação que se estabelece em *Carte*, entre o protagonista, o pintor Jed Martin, e o seu duplo, o escritor Michel Houellebecq-personagem, a constituição de ainda outro elemento relevante do ponto de vista do metadiscorso artístico que relaciona as artes visuais e a literatura, conforme uma tradição romântica que remonta ao século XIX: a exploração do ateliê do pintor. Como ressaltam Arbex e Lago,

é de forma consciente que o pintor transpõe para a tela o seu próprio ateliê, abrindo sua intimidade e revelando, ao olhar do espectador, suas inspirações, seus anseios e devaneios, os personagens que neles transitam e cuja influência repercute em seu trabalho. Ademais, como espaço consagrado à arte, as obras ali presentes, quadros finalizados ou a caminho, obras de outros artistas, assim como seus objetos decorativos e funcionais, atuam como referências que o inspiram, em cuja tradição ele se inscreve, espelhando o seu próprio modo de criação e os temas que lhe são caros, compondo, assim, uma espécie de mitologia pessoal (Arbex, Lago, 2023, p. 50).

¹⁹⁰ *Représenter le point de vue végétal sur le monde.*

Nesse sentido, remetemos à descrição que o narrador de *Carte* faz segundo as impressões de Jed da casa e do espaço de trabalho de Houellebecq-personagem. Na prateleira, de um dos quartos, “Chateaubriand, Vigny, Balzac” (Houellebecq, 2010, p. 248), na sala de estar, Jed se surpreendeu com

a pequena quantidade de romances — de clássicos, essencialmente. Em contrapartida, havia um número espantoso de livros de reformadores sociais do século XIX: os mais conhecidos, como Marx, Proudhon e Comte; mas também Fourier, Cabet, Saint-Simon, Pierre Leroux, Owen, Carlyle, assim como outros que não lhe evocavam praticamente nada¹⁹¹ (Ibid., p. 250).

A mitologia pessoal do escritor então ganha forma. A grama por cortar no jardim do escritor, os pequenos indícios de descuido com a própria saúde, o abuso de álcool, ajudam a compor tal espaço que permite entrever traços essenciais da personalidade do escritor que terão função estruturante na narrativa, tal como as pinturas de ateliê intentavam fazer em relação aos artistas ali inseridos.

Outro elemento importante que situa a obra romanesca de Michel Houellebecq no contexto da arte contemporânea no mesmo procedimento de diálogo com o século XIX são as frequentes alusões à filosofia e à literatura desse período. Schopenhauer é um importante pensador para a visão filosófica do escritor francês como um todo — conforme discutiremos no capítulo quatro —, além de escritores citados com frequência, como Joris-Karl Huysmans e Honoré de Balzac. Este último constitui uma inspiração explicitada mesmo textualmente por Houellebecq¹⁹², sendo uma das formas de referência indireta a Balzac a exploração de personagens-tipo, como os que se veem na sua monumental *Comédia Humana*.

Poderíamos presumir o mesmo procedimento no que diz respeito às diferentes profissões dos heróis houellebecquianos, que costumam ser diversificadas e estão sempre de acordo com a ideia central do romance, de modo que a profissão vem a contribuir para a economia da obra de forma categórica.¹⁹³ Acontece que o mesmo mecanismo é praticado por

¹⁹¹ *Jed se plonge dans l'examen de la bibliothèque, fut surpris par le petit nombre de romans – des classiques, essentiellement. Il y avait par contre un nombre étonnant d'ouvrages dus aux réformateurs sociaux du XIXe siècle : les plus connus, comme Marx, Proudhon et Comte ; mais aussi Fourier, Cabet, Saint-Simon, Pierre Leroux, Owen, Carlyle, ainsi que d'autres qui ne lui évoquaient à peu près rien.*

¹⁹² O exemplo mais marcante é *Possibilité* (2005a), em que o protagonista, Daniell, se compara ou faz reflexões sobre como agiria um personagem balzaquiano em algumas situações (Houellebecq, 2005a, p. 32; 33; 142), ou remete à “sociedade balzaquiana” (p. 100).

¹⁹³ O protagonista de *Extension* (1994) é técnico em informática e questiona a perda da sensibilidade humana pela formação de uma cultura que prima pelo acúmulo de informação e pela tecnologização do cotidiano e das relações; Em *Particules* (1998b), Michel é microbiologista e geneticista e contribuirá para estudos posteriores que permitirão a “evolução” genética controlada da humanidade, enquanto Bruno, seu meio-irmão, é professor de literatura, escritor frustrado, racista e misógino; em *Plateforme*, Michel é funcionário do Ministério da Cultura, trabalha na parte burocrática do financiamento de exposições de arte e se mostra apático diante dela; Daniell é comediante

Jed Martin em *Carte* (2010), na sua primeira coleção, que visa à representação sistemática, e até exaustiva, de profissões-tipo:

Na parte numericamente maior da série de "ofícios", aquela que os historiadores de arte se habituaram a chamar de "série de ofícios simples", Jed Martin representa nada menos que quarenta e duas profissões-tipo, oferecendo, assim, para o estudo das condições produtivas da sociedade de seu tempo, um espectro de análise particularmente amplo e rico. Os vinte e dois quadros seguintes, centrados em confrontos e encontros, classicamente chamados de "série de composições empresariais", visavam a dar uma imagem relacional e dialética do funcionamento da economia como um todo¹⁹⁴ (Houellebecq, 2010, p. 117-118).

Essa exploração exaustiva de profissões e ofícios virá a se encaixar, adiante no romance, com outro elemento importante para a lógica do trabalho e da arte: a apropriação da ferramenta. Percebe-se, nos romances de Houellebecq, uma atenção aos elementos ligados à técnica, tais como as profissões, as ferramentas, o meio, a sistemática de trabalho, os objetos e produtos e, especialmente, o profissional. Utilizamos o termo ferramenta abrangendo também os utensílios do artista, considerando este como profissional congênere ao de outras profissões, conforme a reflexão desenvolvida em *Carte* (2010). Neste romance, a ideia de ferramenta é pensada de maneira ampla, o que permite apontar para o corpo de maneira preeminente.

As ferramentas, desde os primórdios da humanidade, comportam uma parte prensiva e uma parte transformativa (Boëda, 2013), esta tendo a forma definida por sua função sobre o objeto a ser transformado e aquela tendo a forma definida pelo modo como o usuário deve manejá-la para realizar o trabalho. Ou seja, para além de sua função sobre os objetos, a ferramenta é projetada de modo a se adequar à forma do corpo do seu usuário, ela traz em si a forma do corpo humano, em diversos níveis. Uma ferramenta de mão como um machado, uma faca ou um alicate tem o tamanho e as partes adequadas a uma mão humana média e, em alguns casos, chega a ter as cavas para encaixe dos dedos. Do mesmo modo, para referir ferramentas e maquinário industrializados, os botões das máquinas, bem como marchas, volantes e guidões

em *Possibilité* (2005a), depressivo e suicida, um dos primeiros a aderir a um programa de clonagem que perpetuará sua existência por dezenas de gerações; Jed, o protagonista de *Carte* (2010), é artista plástico e auxiliará a polícia a desvendar um importante crime envolvendo arte; François é professor universitário em *Soumission* (2015) e participará da guinada política e ideológica da França em direção ao islamismo, inclusive no meio intelectual universitário; Florent-Claude é engenheiro agrônomo em *Sérotonine* (2019) (aliás, como o próprio Houellebecq) e se envolverá involuntariamente em embates fatais no contexto de manifestações de camponeses no interior da França; e Paul, protagonista de *Anéantir* (2022), é secretário do ministro da economia — este em pré-candidatura à presidência — e precisa auxiliar na investigação de atentados terroristas ao redor da França.

¹⁹⁴ *Dans la part numériquement la plus importante de la série des « métiers », celle que les historiens d'art ont pris pour habitude d'intituler la « série des métiers simples », Jed Martin ne représente pas moins de quarante-deux professions-type, offrant ainsi, pour l'étude des conditions productives de la société de son temps, un spectre d'analyse particulièrement étendu et riche. Les vingt-deux tableaux suivants, axés sur des confrontations et des rencontres, classiquement dénommés la « série des compositions d'entreprise », visant, eux, à donner une image, relationnelle et dialectique, du fonctionnement de l'économie dans son ensemble.*

dos veículos automotores, têm sua posição, distância entre si, forma, resistência ao toque e determinação de movimentos projetados em função do corpo que os controlará, tendo eventualmente as marcas em profundidade para encaixe de dedos, palmas ou sapatos. Para referir a era eletrônica e digital, os equipamentos têm necessariamente sua forma, tamanho e posicionamento definidos pelo uso que o corpo humano lhes dá, tal como as medidas e o peso de dispositivos móveis de telefonia adequados à distância entre boca e orelha e ao tamanho das mãos, a altura na disposição de totens digitais entre o rosto e as mãos dos usuários e o posicionamento de sensores térmico-cinéticos em pontos estratégicos do espaço são alguns exemplos.

Nesse contexto, não apenas os objetos adaptados ou fabricados pela humanidade são próprios à exploração do corpo, como o próprio corpo se constitui como uma ferramenta natural do ser humano. De acordo com Marcel Mauss (2003 [1935], p. 407), “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo”. Sendo assim, é preciso pensar a técnica, o objeto técnico e o produto da cadeia profissional — e artística — em *Carte* (2010) segundo uma lógica centrada no corpo. A primeira coleção de Jed Martin se dedica à exploração de diversificadas profissões. Com efeito, o romance se inicia, como vimos anteriormente, na cena retratada dentro do quadro do artista, dando a entender que os personagens do quadro atuam no romance, quando na verdade eles estão sendo pintados pelo protagonista da obra literária, manobra que antecipa o jogo de abismos — e de ludíbrio — que se reproduzirá no enredo. É quando a tinta no rosto do personagem da pintura de Jed reluz, requerendo um retoque do pintor, que se desvenda ao leitor de quem se tratava, deslocando o foco narrativo da pintura para o pintor, e é então que se tem a compreensão de Jed traçando as figuras no quadro: “A testa de Jeff Koons estava levemente reluzente; Jed a esfumou com o pincel e recuou três passos¹⁹⁵” (Houellebecq, 2010, p. 10).

Os personagens do quadro em questão são reais: Jeff Koons e Damien Hirst, duas celebridades das artes plásticas contemporâneas que têm em suas produções pelo menos dois aspectos de grande relevância para esta discussão e para a questão central de *Carte*: o trabalho com esculturas de animais e a oposição entre duas formas de representação artística. O fato de os dois artistas representados no quadro de Jed existirem de fato fora do romance é interessante porque remete indiretamente às suas obras na realidade. O uso desse expediente durante todo o

¹⁹⁵ *Le front de Jeff Koons était légèrement luisant ; Jed l'estompa à la brosse, se recula de trois pas.*

romance, com referências muito precisas a locais e personalidades existentes fora dele, reforça uma similitude entre os dois planos. Nesse sentido, vale ressaltar os estilos que os dois artistas representados no quadro têm fora da ficção houellebecquiana, o que não é explicitado no romance e que torna a alusão uma espécie de pista cifrada.

Jeff Koons tem uma grande quantidade de obras que remetem ao *Pop art*, principalmente esculturas e colagens, nas quais ressalta-se a figuração por meio de uma grande plasticidade. Algumas de suas esculturas consistem em estátuas gigantes que imitam animais de balão canudo espelhado que, por sua vez, costumam remeter a animais reais. A impressão de material plástico, o brilho e as cores dessas peças ressaltam o caráter artificial da representação, distanciando a obra dos seres aos quais ela indiretamente alude, como por exemplo a escultura “Balloon Rabbit” (2005-2010), que tem 4,67 metros de altura, é feita em aço inoxidável polido espelhado e dá a impressão de ser um grande coelho de balão, com versões em diferentes cores. No outro extremo do par de opostos, Damien Hirst produz esculturas compostas por animais reais vitrificados: uma vaca, uma ovelha, uma zebra, um tubarão, insetos vivos são alguns dos seres que têm seus corpos postos à exposição em câmaras de vidro. Na escultura “The Prodigal Son” (1994), uma vaca partida ao meio e vitrificada em dois recipientes separados permite a passagem do público ao meio e a visualização da parte interna do corpo, ossos, músculos e vísceras.

Figura 1 – *Balloon Rabbit*. Jeff Koons, 2005-2010. Escultura em aço inoxidável polido espelhado com revestimento transparente. 426.7 x 205.1 x 271.8 cm.



Fonte: <http://www.jeffkoons.com/artwork/balloon-rabbit> Acesso em 15/02/2024.

Figura 2 – *Cain and Abel*. Damien Hirst, 1994. Vidro, aço pintado, silicone, acrílico, braçadeiras plásticas, bezerros e solução de formaldeído, duas partes, cada uma com: 104 x 169.5 x 62.5 cm.



Fonte: <http://www.jeffkoons.com/artwork/balloon-rabbit> Acesso em 15/02/2024.

Uma relação dessa proposição pode ser feita com a reflexão de Jameson, discutida anteriormente, sobre a questão da materialidade da obra de arte e de sua inserção em uma hermenêutica, e com a sua comparação dos quadros “Um par de botas” de Van Gogh e “Diamond dust shoes” de Andy Warhol. No caso de Koons e Hirst, vemos duas formas de representar o corpo dos seres: uma distante da realidade tácita, mas exercitando uma referência a ela, com uma imagem artificial, material industrializado e remetendo a uma reprodutibilidade; a outra, trazendo o próprio objeto para o espaço do *cuvo branco*, com suas imperfeições e sua unicidade. Essas oposições são postas no romance de Houellebecq já na primeira página, porém não de maneira explícita, mas exatamente pelo mecanismo da referência às duas personalidades reais, requerendo do leitor o seu conhecimento e sublinhando um realismo da narrativa que será posto à prova adiante.

O Koons personagem do quadro, mero objeto artístico, recebe as pinceladas de Jed Martin, que o retoca na busca incessante de compor sua expressão. Ao final desse primeiro capítulo, furioso com o insucesso, Jed destruirá o quadro, mas a narração da cena volta a fazer um jogo entre o plano do quadro e o do romance: “Era realmente um quadro de merda que ele estava fazendo. Pegou uma espátula de pintura, furou o olho de Damien Hirst e alargou a abertura com esforço — era uma tela em fibras de linho apertadas, muito resistente¹⁹⁶” (2010, p. 29). O texto permite a formulação passageira da imagem de Jed furando o olho do próprio Damien Hirst — personalidade real que figura no romance — embora o contexto e suas ações seguintes apontem para o ato contra a pintura.

As ferramentas envolvidas nessas duas cenas colocam o corpo como representação na perspectiva do objeto artístico, do elemento transformado, sendo que na segunda cena, a da destruição da tela, há a insinuação, pelo trabalho com a linguagem, do posicionamento da ferramenta em direção a um corpo real. Além disso, esse ardil permite, de forma dúbia, criar uma atmosfera de atrocidade que deverá se efetivar de forma categórica na segunda parte do romance. Nesse sentido, é importante observar que o utensílio evolui de um pincel para uma espátula — cujo termo em francês, “*couteau*”, também remete a “faca” —, objeto mais danoso

¹⁹⁶ “*C’était vraiment un tableau de merde qu’il était en train de faire. Il saisit un couteau à palette, creva l’œil de Damien Hirst, élargit l’ouverture avec effort — c’était une toile en fibres de lin serrées, très résistante.*”

É possível, ainda, fazer uma reflexão sobre um sentido figurado da expressão *crever les yeux*, furar os olhos em português, que significa que uma coisa está muito perceptível, evidente. A cena de Jed furando o olho de Damien Hirst está no último parágrafo do capítulo inicial da obra, que funciona como uma espécie de epílogo, já que depois dele se inicia a “Primeira Parte” do romance. A astuciosa construção narrativa dessa passagem poderia estar dando ao leitor pistas sobre a ideia central do romance — a relação entre realidade e representação em discussão com a arte contemporânea em estreita relação com o corpo —, sublinhando a pretensa clareza com que o capítulo em questão introduz os temas do restante da obra.

para o tecido da tela e, eventualmente, para o corpo humano. Essa reflexão se torna relevante quando se observa, no romance em análise, uma espécie de amálgama entre utensílios artísticos e armas de crime — e, ainda, com relação a um equipamento médico.

Vale ressaltar, ainda, que não apenas o corpo é colocado na posição de objeto transformado pela ferramenta, como também constitui a própria matéria-prima da obra: no lugar de tintas, pedaços dos corpos dilacerados de Houellebecq-personagem e seu cão representam a matéria-prima da deletéria instalação artística que é então construída na sala de estar do escritor. Toda a “obra” é composta por corpos e a relação entre a obra e o seu meio se dá de forma deturpada: a instalação abstrata não está ligada a uma ideia de representação direta da realidade. Entretanto, a realidade se encontra impregnada nela pela sua matéria prima: o corpo está presente nessa instalação tanto quanto os animais estão contidos nas obras de Damien Hirst.

Muitos crimes, o que não é diferente na ficção, são cometidos utilizando-se como armas utensílios corriqueiros, que são deslocados do seu contexto usual e utilizados para ferir as vítimas, o que termina por dar um tom prosaico para esses atos, dada a banalidade de tais utensílios. No caso do assassinato que ocorre em *Carte*, Michel Houellebecq, personagem do romance que emula o escritor da vida real, tem seu corpo e o de seu cão fatiados com um equipamento de alta precisão utilizado em cirurgias. Embora a ferramenta, nesse caso, não seja banal, trata-se de algo que não tem a função de armamento, sendo, na verdade, destinado a um fim que é de especial interesse para esta reflexão: a emasculação, tema presente na obra houellebecquiana¹⁹⁷, a amputação de partes do corpo, a cirurgia plástica. O assassino, conforme se descobre ao final da obra, é revelado como sendo um especialista em cirurgia plástica e reconstrução masculina (Houellebecq, 2010, p. 373).

Nesse caso, o deslocamento da ferramenta é realizado não apenas em função de um uso homicida, mas também artístico: o que o assassino faz com os restos mortais, as “fatias” dos corpos de Houellebecq-personagem e seu cão, é uma espécie de instalação artística que, segundo Jed Martin em seu depoimento à polícia, permitiam remeter a um trabalho de Jackson Pollock (1912-1956). Nesse contexto, não apenas o objeto técnico está em questão, mas a

¹⁹⁷ O protagonista de *Extension* (1994), aprofundando-se em sua depressão, considera cortar o próprio pênis com uma tesoura, bem como o chimpanzé de um de seus bestiários é emasculado pelas cegonhas; em *Plateforme* (2001), Michel leva Valérie a um vernissage onde ocorre uma performance artística que envolvia estudantes de medicina que, misturados ao público, deviam exhibir membros humanos decepados, entre os quais um pênis com os testículos aterrorizou Valérie (Ibid., p. 180). Retornaremos a esses eventos para tratar da fragmentação do corpo como um todo, no quinto capítulo desta tese.

própria técnica do artista e a proporção entre a cópia — mesmo que ruim — de um estilo e a sua inovação.

Cabe ressaltar que há, na abordagem dessa ferramenta pelo narrador, pela própria neutralidade da linguagem, mas também pela sobreposição de imagens elencadas, uma espécie de naturalização do grotesco, expediente presente em diversos momentos nesta e em outras obras de Houellebecq e que, em geral, favorece uma reificação do corpo: a descrição da arma do crime procurada pela polícia, com base no tipo de corte que havia sido feito nos corpos, indica que “o assassino havia procedido com uma ferramenta muito particular, um cortador a laser, uma espécie de fio de cortar manteiga em que a função do fio era exercida por um laser de argônio, que seccionava as carnes e, concomitantemente, cauterizava o ferimento¹⁹⁸” (Houellebecq, 2010, p. 299). A metáfora da manteiga aparece como ilustração da capacidade do aparelho, sua facilidade de realizar o corte, mas traz implícita uma inquietante reificação do corpo, velada pela naturalidade com que a analogia é feita.

O assassino de Houellebecq-personagem surge como um último profissional adicionado à coleção do romance, mas este se encontra deslocado, pairando em uma zona entre a atividade médica e a arte, nos dois campos trabalhando com o corpo e o seu manejo, sua alteração, sua subtração: no refúgio do assassino, como vimos, é encontrada uma coleção de membros e órgãos amputados e fetos, ajuntados de forma bizarra, junto ao quadro retratando Houellebecq-personagem, pintado por Jed:

Regularmente dispostas nessas prateleiras, iluminadas por spots, alinhavam-se monstruosas quimeras humanas. Órgãos sexuais enxertados em torsos e braços minúsculos de fetos, prolongando narizes e formando uma espécie de tromba. Outras composições eram aglomerados de membros humanos prendidos, emaranhados, suturados, em torno de cabeças expondo caretas. Tudo aquilo estava conservado por meios que lhes eram desconhecidos, mas as representações eram de um realismo insuportável: os rostos talhados e muitos enucleados se estavam imobilizados em atrozes rictos de dor, coroas de sangue seco cercavam as amputações¹⁹⁹ (*Ibid.*, p. 374).

O assassino vinha, portanto, experimentando o uso do aparelho e aprimorando sua técnica através da fabricação de armações que parecem se pretender artísticas, no seu

¹⁹⁸ “Le meurtrier avait procédé avec un outil très particulier, un découpeur laser, une sorte de fil à couper le beurre où le rôle du fil était tenu par un laser à l’argon qui sectionnait les chairs tout en cautérisant la plaie au fur et à mesure.”

¹⁹⁹ “Régulièrement disposées à l’intérieur de ces étagères, éclairées par des spots, s’alignaient de monstrueuses chimères humaines. Des sexes étaient greffés sur des torsos, des bras minuscules de fœtus prolongeaient des nez, formant comme des trompes. D’autres compositions étaient des magmas de membres humains accolés, entremêlés, suturés, entourant des têtes grimaçantes. Tout cela était conservé par des moyens qui leur étaient inconnus, mais les représentations étaient d’un réalisme insoutenable : les visages taillés et souvent énucléés étaient immobilisés dans d’atroces rictus de douleur, des couronnes de sang séché entouraient les amputations.”

entendimento, mas também, de forma implícita, no discurso do narrador, que ressalta o realismo das “representações”. Essas pequenas “obras” foram um preparativo para a grande “obra” realizada com os corpos do célebre escritor francês e seu cão, em consonância com uma tradição de arte moderna, na referência a Pollock, e em uma experimentação típica da contemporaneidade nas artes plásticas, o uso de uma tecnologia avançada e cuja finalidade é deslocada do cotidiano para o contexto artístico. Até aí, cada profissão tem seus utensílios mais ou menos determinados, cabendo ao homicida demover o objeto técnico de sua função corriqueira de forma dupla: em direção à arte e em direção à morte.

O uso da medicina como meio de práticas sanguíneas remete também ao evento narrado em *Particules*, em que o personagem John di Giorno, um cirurgião que organizava “festas de aborto”, após a operação, esmagava os fetos, “misturando-os com massa de pão para ser compartilhado entre os participantes²⁰⁰” (Houellebecq, 1998b, p. 209). Do mesmo modo, a problematização dos limites do manejo do corpo por razões estéticas também é frequente nas obras de Houellebecq. Em *Particules* (1998b), a mesma aproximação entre cirurgião plástico e artista plástico, observada em *Carte* (2010), constitui um artifício para lançar essa reflexão, também através da narração de práticas grotescas de tortura e assassinato.

Essa denúncia de Houellebecq no que concerne um exacerbado intervencionismo médico e farmacêutico remete aos mecanismos do biopoder²⁰¹ (2005; 2008; 2021a), de controle e de produção de desejos que fundam as sociedades ocidentais, nas quais a vida biológica se tornou um importante objeto de interesse da política, conforme teorizou Michel Foucault. Nesse sistema, o corpo ganha plasticidade e se constitui objeto de experimentação, de modelagem, de valor estético visual, mas também, de fetiche e reificação. Os benefícios dos avanços médicos que permitiram a melhoria da qualidade de vida e a própria extensão da expectativa de vida dos seres humanos parecem, então, eclipsados por esse lado tido como fútil, segundo essa lógica: pretexto para o consumo de mais mercadorias e serviços, falsa necessidade criada pelo mercado para assujeitar populações inteiras a padrões visuais e comportamentais que colocam o corpo entre as várias outras mercadorias que circulam ininterruptamente no círculo de novidades.

²⁰⁰ *John di Giorno, un chirurgien qui organisait des avortement-parties. Après l'opération le fœtus était broyé, malaxé, mélangé à de la pâte à pain pour être partagé entre les participants.*

²⁰¹ O biopoder é uma forma de controle social exercido por diversas forças sobre a população, a partir do século XVIII, quando o sistema de poder “disciplinar”, aplicado ao indivíduo, foi sucedido por um segundo sistema, que passou a exercer um poder biológico sobre populações. Nesse sentido, a vida biológica passou a ser objeto de controle da política, o que Foucault denomina biopolítica.

Remetemos ainda ao que Jameson aponta nas botas do quadro de Van Gogh, — o seu desvelamento como ferramenta que, mediada pela obra de arte, permite que todo o mundo ausente na tela seja revelado em torno dela (Jameson, 1997, p. 34). Se observarmos a forma como são descritos os estudos de fotografia de Jed Martin dedicados aos objetos de fabricação humana na era industrial, teremos uma prática “enciclopédica” que parece pretender antes ser quantitativa, globalizante, do que aprofundar os significados de cada fotografia enquanto produto artístico:

Tateando um pouco, ele aprendera a dominar o descentramento, a basculação, o Scheimpflug antes de se lançar no que iria ocupar quase todos os seus estudos artísticos: a fotografia sistemática dos objetos manufaturados do mundo. Ele trabalhava em seu quarto, geralmente com luz natural. As pastas suspensas, os revólveres, as agendas, os cartuchos de impressora, os garfos: nada escapava à sua ambição enciclopédica, que era compor um catálogo exaustivo dos objetos de fabricação humana na era industrial²⁰² (Houellebecq, 2010, p. 38-39).

Os calçados desgastados de Van Gogh trazem a memória do campo, dos pés e do trabalho de uma deduzida mulher camponesa e de outros instrumentos do mesmo trabalho, ao passo que, em relação às fotografias dessa fase do trabalho de Jed, da forma como é referida pelo narrador, a reprodução e a variação de objetos representados parece prevalecer, como se o intuito fosse antes traçar um panorama amplo e superficial da vida profissional da época.

O intento de Jed pode ser pensado segundo a ideia de que “não se pode separar a modernidade na arte, na literatura, da modernidade do mundo, técnica” (Meschonnic, 2017, p. 43). A sua necessidade de analogia com os outros objetos do mundo e, indiretamente, com a vida humana, parece corresponder a essa ideia. Desse modo, o discurso de Houellebecq relacionado à ideia profética de fim da humanidade volta a figurar, então, na obra final de Jed Martin, que se pretende “uma mediação nostálgica sobre o fim da era industrial na Europa, e de forma mais geral sobre o caráter precívil e transitório de toda atividade [*industrie*] humana²⁰³” (Houellebecq, 2010, p 413-414). As “patéticas figurinhas do tipo Playmobil, perdidas em meio a uma cidade futurista, abstrata e imensa²⁰⁴” (*Ibid.*, p. 414), na instalação realizada pelo artista, desintegra-se progressivamente sob o efeito da vegetação, como uma forma de remeter ao “um

²⁰² *Tâtonnant un peu, il avait appris à maîtriser le décentrement, la bascule, le Scheimpflug avant de se lancer dans ce qui devait occuper la quasi-totalité de ses études artistiques : la photographie systématique des objets manufacturés du monde. Il procédait dans sa chambre, généralement avec un éclairage naturel. Les dossiers suspendus, les armes de poing, les agendas, les cartouches d'imprimante, les fourchettes : rien n'échappait à son ambition encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel.*

²⁰³ *Une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine.*

²⁰⁴ *Pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense*

sentimento de desolação, também, que se apodera de nós à medida que as representações dos seres humanos que acompanharam Jed Martin durante sua vida terrena se desintegram sob o efeito das intempéries²⁰⁵” (*Loc. cit.*).

Essas figuras se decompõem e “se vão aos pedaços” (p. 414), “*partent en lambeaux*” no original em francês, termo que, em medicina, significa uma técnica de transplante de pele de uma parte do corpo para outra, para reparar uma lesão. A referência sutil é mais um jogo de palavras para ligar a destruição material dos objetos representativos da civilização na pequena instalação de Jed e “a aniquilação [*anéantissement*] generalizada da espécie humana²⁰⁶” (p. 414). Assim, o final de *Carte* não mostra claramente a morte do seu protagonista, mas deixa entrever, através do trabalho artístico deste, catastrófico vaticínio sobre o fim de toda a humanidade.

²⁰⁵ *Sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries.*

²⁰⁶ *L'anéantissement généralisé de l'espèce humaine.*

4 HOUELLEBECQ DIANTE DO MUNDO: CIENTIFICISMO E OUTROS DIÁLOGOS

Além da contaminação entre ficção e realidade e da visão de arte contemporânea observada nos romances de Houellebecq, outro traço formal é recorrente nos seus romances: o tom ensaístico mesclado à ficção. Algumas intrigas e as vivências de personagens parecem servir de gatilho para a construção de uma reflexão filosófica, sociológica ou psicológica²⁰⁷, muitas vezes ancorada em pressupostos provenientes da biologia, o que, em alguns casos, permitirá fazer tal reflexão deslizar sobre contradições. É o que discutimos neste capítulo, no qual uma breve análise da escritura houellebecquiana intenta lançar as bases para compreender os reflexos desse pensamento no seu projeto literário e na construção de um ideário metafórico em torno do corpo.

O próprio autor afirma em 2007 que se vivia uma época estranha nos últimos vinte anos, em que as ideias mais interessantes na França não foram emitidas por intelectuais, mas por romancistas.²⁰⁸ A ideia encontra lastro na própria tradição romanesca, ressalta o autor, “Como mostram eloquentemente os exemplos de Dostoiévski ou de Thomas Mann, o romance é um lugar natural para a expressão de debates ou de desilusões filosóficas²⁰⁹” (Houellebecq, 1998a, l. 357). O seu projeto, então, tem a clara intenção de convencer, de sustentar teses, questões que frequentemente estão em consonância com o seu próprio pensamento, como vemos, por exemplo, em seus textos paraliterários.

Desse modo, combinado às diversas intertextualidades²¹⁰ observadas nos romances do escritor, intentamos abordar aqui alguns dos aspectos que fazem com que defendamos a ideia de que Michel Houellebecq não é um autor a se estudar sem que se lance um olhar para fora de sua obra, suas interações com outros escritores, suas referências a personalidades e acontecimentos da atualidade, sua tendência à projeção política de anos vindouros da própria França e sua tendência a abordar em seus romances temas muito em voga na atualidade. Não nos enveredamos pelo vultoso material sobre sua vida pessoal, as investigações jornalísticas e biografias — autorizadas ou não. Restringimo-nos a algumas dessas referências quando

²⁰⁷ Para o autor, as reflexões teóricas podem constituir um material romanesco tão bom ou melhor que muitos outros (Houellebecq, 1998a, l. 9).

²⁰⁸ Cf.: FRONTEIRAS. “Michel Houellebecq — Troque seu filósofo por um bom romancista”, excerto de palestra proferida no Seminário Internacional Fronteiras Braskem do Pensamento, em 2007. 4’54’’ Disponível em: <https://www.fronteiras.com/assista/exibir/troque-seu-filosofo-por-um-bom-romancista> Acesso em 15/02/2024.

²⁰⁹ *Comme le montrent éloquentement les exemples de Dostoïevski ou de Thomas Mann, le roman est un lieu naturel pour l'expression de débats ou de déchirements philosophiques.*

²¹⁰ Para uma exploração sistemática de diversas dessas intertextualidades, conferir: VON WIELLIGH-STEYN, Mercy Lydia. *Intertextualité chez Michel Houellebecq : un monde suspendu entre réalité et fiction*. 2018. Tese (Mestrado em Artes) — Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch, 2018.

necessário à discussão, tentando nos ater principalmente a escritos do autor, ensaios, entrevistas, e outras obras que tenham menos chance de ser influenciadas pelo sensacionalismo midiático comum quando o assunto é esse controverso, misterioso e afamado autor.

4.1 O mundo sob o microscópio: um observador afiado da realidade contemporânea

É preciso, dizem esses ostrogodos, procurar o homem honesto no escritor. É o homem de gênio que eu quero no escritor, sejam quais forem sua moral e seu caráter, porque não é com ele que quero viver, mas com suas obras, e eu só preciso de verdade naquilo que ele me fornece; o resto é para a sociedade e há muito se sabe que o homem de sociedade raramente é um bom escritor.²¹¹
(Sade, 1996).

4.1.1 Escrita de si

Esse tipo de discussão muito integrada à realidade externa aos romances aponta, também, para a relação que o texto houellebecquiano estabelece com o próprio autor. Para a observação desse fator, servimo-nos da ideia de escrita de si como sendo um modo de operação sistemático do autor, não apenas considerando o exemplo extremo de *Carte* (2010), em que o próprio Houellebecq figura no romance como personagem, mas também em outros eventos ficcionais e personagens que parecem emular elementos da sua vida.

É o caso de *Particules* (1998b), romance que Houellebecq afirma que “não tem muitas passagens autobiográficas²¹²” (Houellebecq, 2020b, l. 2838), mas que carrega certamente alguns elementos que podem apontar para a sua vida pessoal, por exemplo, a ligação entre Janine Ceccaldi, a mãe dos personagens Bruno e Michel, e sua própria mãe. Antes de mudar seu nome para Lucie Ceccaldi, a mãe do autor se chamava Jeanine Ceccaldi, apenas uma letra de diferença em seu nome para o da personagem do romance. Michel Houellebecq é o pseudônimo de Michel Thomas, resgatado de sua avó paterna, que o criou, depois que sua mãe e, em seguida, seu pai delegaram os seus cuidados aos avós, precisamente o que acontece a Michel e Bruno.

²¹¹ *Il faut, disent ces ostrogoths, chercher l'honnête homme dans l'écrivain. C'est l'homme de génie que je veux dans l'écrivain, quels que puissent être ses mœurs et son caractère, parce que ce n'est pas avec lui que je veux vivre, mais avec ses ouvrages, et je n'ai besoin que de vérité dans ce qu'il me fournit ; le reste est pour la société et il y a longtemps que l'on sait que l'homme de société est rarement un bon écrivain.*

²¹² *Il n'y a pas beaucoup de passages autobiographiques dans *Les particules élémentaires*.*

Os dois personagens podem ser interpretados como facetas do próprio Houellebecq, homem triste e incapaz de amar, como afirma ele próprio, em um texto inédito²¹³ intitulado *Mourir*:

Quando eu era bebê, minha mãe não me embalou, acariciou, abraçou o suficiente; ela simplesmente não foi suficientemente terna; isso é tudo, e isso explica o resto, e a quase totalidade da minha personalidade, suas zonas mais dolorosas, pelo menos. Ainda hoje, quando uma mulher se recusa a me tocar, a me acariciar, sinto um sofrimento atroz, intolerável; é um desgosto, um colapso, é tão assustador que sempre preferi, ao invés de arriscar, renunciar a qualquer tentativa de sedução²¹⁴ (Houellebecq, 2005b).

Assim, o escritor mordaz e introspectivo se mostra também alguém de uma “incrível [e] anormal sensibilidade”, de uma “emotividade incontrolável”, uma “patética vulnerabilidade, no domínio sentimental em particular” (*Loc. cit.*). E então, indagamos: o autor é misógino e racista cruel, ou emotivo, sensível e amável defensor da compaixão? Ou as duas, ou nenhuma dessas coisas? É a parte de incerteza essencial que prevaleceria mesmo que se tratasse de uma obra propriamente autobiográfica. Não o é, pois não é esse o pacto ficcional estabelecido entre autor e leitor, com base nos indicadores do próprio texto (Klinger, 2012). Não se trata de um texto referencial, mas sim de uma ficção que se deixa fecundar pela possibilidade do discurso referencial, estacionando na possibilidade. A quebra do pacto ficcional não se deixa estabelecer claramente, inclusive porque esse fator se choca com a teórica liberdade do discurso literário, sustentada pela negação do vínculo entre o discurso e seu autor: Houellebecq espera que os discursos constantes em sua ficção não possam ser atribuídos a ele próprio, o que permite, inclusive, a existência da hipótese aqui levantada do uso de personagens como repulsores na sua prosa.

Não sendo autobiografias²¹⁵, entretanto, os romances do autor francês estabelecem diversas ligações com questões que se mostram suas próprias e com fatos de sua vida, configurando a escrita de si. Como demonstra Diana Klinger (2012), a escrita de si surge quando do fenômeno do “retorno do autor”, que acontece “no coração da vanguarda francesa, como um

²¹³ Em uma das primeiras linhas do texto, o autor escreve “eu não publicarei ‘Mourir’” (Houellebecq, 2005b) — *Je ne publierai pas « Mourir »*.

²¹⁴ *Lorsque j’étais bébé, ma mère ne m’a pas suffisamment bercé, caressé, cajolé ; elle n’a simplement pas été suffisamment tendre ; c’est tout, et ça explique le reste, et l’intégralité de ma personnalité à peu près, ses zones les plus douloureuses en tout cas. Aujourd’hui encore, lorsqu’une femme refuse de me toucher, de me caresser, j’en éprouve une souffrance atroce, intolérable ; c’est un déchirement, un effondrement, c’est si effrayant que j’ai toujours préféré, plutôt que de prendre le risque, renoncer à toute tentative de séduction.*

²¹⁵ No prefácio de *Extension* (1994), o narrador chega a afirmar que seu relato constitui uma obra autobiográfica (1984, p. 14). Mas trata-se da ficção da autobiografia: um narrador ficcional que, quando decide contar sua história, anuncia que se trata de acontecimentos vividos por ele próprio, como um efeito de real que cria mais um degrau no jogo ficcional.

impasse do formalismo e o estruturalismo em literatura, dos quais o próprio Barthes é uma das figuras mais importantes” (Klinger, 202, p. 17). Recorremos a Roland Barthes (2012 [1984]) para sintetizar a ideia de separação entre autor e obra, na defesa da noção de que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2012, p. 57). A desconstrução do sujeito cartesiano, que vinha ocorrendo na filosofia desde o início do século XX, e se constituiu na literatura como a “morte do autor” (*Ibid.*), entra, então, em embate com o fenômeno do retorno do autor, em que se insere a escrita de si. Dominique Viart diz que

É possível enumerar essas características em torno das quais um relativo consenso crítico finalmente se estabeleceu: trata-se de uma literatura que voltou a ser transitiva, que retornou às questões do sujeito, da história, do real, ou antes que se interessa pelo sujeito, o real, a história, o mundo social como questões que levantam dúvidas, e que propõe, para tanto, formas literárias novas²¹⁶ (Viart, 2019).

O retorno do autor em literatura acompanha a exploração da intimidade e a lógica da celebridade que é a marca, por exemplo, de programas televisivos, que favorecem um exibicionismo, a espetacularização do sujeito, mas, antes de tudo, a proliferação de narrativas vivenciais, testemunhais, direcionando a atenção para esses sujeitos (Klinger, 2012, p. 18), fenômeno que vemos se intensificar na atualidade: com a explosão das redes sociais, criou-se uma espécie de atomização cultural, pela personalização dos produtos culturais, junto à dissolução dos ofícios: qualquer pessoa pode se colocar na posição de ator, por exemplo, já que basta sacar o *smartphone* e se filmar atuando; uma pessoa comum que produz “conteúdo” nas redes sociais muitas vezes nem consegue definir com que tipo de arte trabalha, tamanha a multiplicidade de possibilidades centradas no indivíduo e seu equipamento técnico. Os artistas estão nessas redes, diluídos entre todas as outras pessoas “comuns” que ora praticam a mesma atividade que eles.

Surge, assim, um paradoxo entre o narcisismo midiático e a crítica ao sujeito que só pode ser apreendido pela autobiografia e pela escrita de si (*Ibid.*, p. 22). Houellebecq trabalha precisamente sobre esse paradoxo: não se pode atribuir a ele, por exemplo, os discursos proferidos em seus romances, pois não é ele quem fala; ao mesmo tempo, ele se constitui fora da literatura como uma espécie de extensão simbólica do perfil dessas obras, como exploramos

²¹⁶ *Il est possible d'énumérer ces caractéristiques autour desquelles un relatif consensus critique s'est finalement établi : il s'agit d'une littérature redevenue transitive, qui fait retour aux questions du sujet, de l'Histoire, du réel, ou plutôt qui s'intéresse au sujet, au réel, à l'histoire, au monde social comme questions, en tant qu'ils font question, et qui propose pour cela des formes littéraires nouvelles.*

ao longo deste tópico. São sinais mais sobressalentes da escrita de si no autor o frequente uso de primeira pessoa²¹⁷ e o mecanismo de dissolução da fronteira entre os fatos da realidade e os componentes ficcionais, que ocorre, de partida, pela seleção de temas referentes ao contexto de enunciação do autor.

As incursões, propositais ou não, na realidade do próprio autor em sua época e projetada em tempos futuros, ora próximos, ora distantes, mas contíguos ao contexto da atualidade, são um fator marcante nos oito romances de Houellebecq. Não só diversas personalidades da mídia e da política, especialmente francesa, figuram com muita frequência neles, como há, também, a aparente vontade de influenciar a realidade político-cultural da atualidade na França, pelo menos no plano ideológico. Com o lançamento do seu sexto romance, *Soumission* (2015), por exemplo, ele talvez não tenha imaginado que os discursos ali veiculados dariam material para os movimentos anti-imigração da extrema direita francesa. Ou, na verdade, imaginou, e não deu nenhuma importância. Ou ainda, serviu-se precisamente dessa provável consequência para alimentar a controvérsia no debate político.

Seja para aprofundar a dubiedade, seja para refutar as acusações de apadrear a extrema direita no país, seis anos depois, no seu oitavo romance, *Anéantir* (2022), a seguinte reflexão aparece em uma discussão sobre a eleição presidencial: “assim que chegasse ao poder, [...] O *Rassemblement National* provocaria catástrofes, a degradingolada econômica e social estaria assegurada²¹⁸” (2022, l. 5358). Nessa obra, a corrida eleitoral na França de 2027 impulsiona a candidatura de Bruno Juge, personagem ficcional, ministro da economia do então presidente não nomeado, que teria sido reeleito em 2022, depois de uma gestão satisfatória do ponto de vista econômico. O aceno é muito claro a Bruno Le Maire, pessoa real, ministro da economia de Emmanuel Macron, a quem a representação poderá soar mais como uma previsão do que como um elogio. Quase um ano antes das eleições de 2022, Houellebecq estava certo sobre a reeleição de Macron, resta saber o que será de 2027.

O exemplo de *Sérotonine* (2019) e as reivindicações dos trabalhadores do campo é outro caso muito claro de uso da obra como uma espécie de denúncia da realidade atual. Tão acertada na sua urgência, que contou com mais uma importante coincidência em relação à publicação de

²¹⁷ Apenas em *Particules* (1998b), *Carte* (2010) e *Anéantir* (2022) a narração é feita por um narrador observador heterodiegético, em terceira pessoa. Nos outros cinco romances, o narrador é o próprio protagonista.

²¹⁸ *Dès qu'il arriverait au pouvoir, avait-il peut-être anticipé, le Rassemblement national provoquerait des catastrophes, la dégringolade économique et sociale serait immédiate, et le peuple ne serait pas long à réclamer son retour, sa réélection dans cinq ans serait assurée.*

seu livro, uma das que lhe dão a alcunha de visionário: a eclosão do movimento dos *gilets jaunes*²¹⁹ cerca de três meses antes da publicação do romance, tempo em que a obra certamente já estava escrita. O mesmo havia acontecido com o seu posicionamento contundente contra o extremismo de inspiração religiosa, quando da narração de um terrível atentado terrorista de autoria de fundamentalistas islâmicos em *Plateforme* (2001), livro publicado em quatro de setembro de 2001, uma semana antes do atentado às torres gêmeas nos Estados Unidos. Outra desafortunada coincidência ocorreu quando do lançamento de *Soumission*, em 7 de janeiro de 2015, no mesmo dia do ataque terrorista ao jornal Charlie Hebdo e meses antes da série de ataques do dia 13 de novembro do mesmo ano, entre os quais, o mais conhecido foi o da boate Bataclan.

Não veremos nessas coincidências uma espécie de poder de “previsão” se entendermos o procedimento do autor de buscar temas caros à realidade atual no Ocidente, de modo a fomentar seus enredos, mas também, participando de forma relevante do debate nacional e internacional em relação a essas questões, já que, depois da publicação do seu segundo romance, o autor já tinha noção do grande alcance de seu trabalho.

A discussão de questões políticas nessas obras não se restringe a referências esporádicas ancoradas na realidade. Os narradores e personagens discutem cenários políticos com desenvoltura, demonstrando lucidez na reflexão desses contextos e na narração das suas ações, como veremos adiante. Do mesmo modo, o próprio Houellebecq aproveita a interação dos seus romances com a realidade externa para influenciá-la. Ele não se restringe a relatar a realidade, mas tem o poder de a alterar, embora se coloque em uma posição de incapaz. Como exemplo, remetemos ao terceiro romance do autor, *Plateforme* (2001), em que Michel, o narrador-protagonista introvertido e debochado, faz uma viagem turística para a Tailândia e, em todo o percurso, além de narrar os acontecimentos à sua volta, se demora em traçar o perfil de cada companheiro de excursão, demonstrando uma personalidade tímida mas muito atenta aos outros, observadora e crítica, chegando mesmo a, como narrador, atribuir apelidos jocosos²²⁰ a

²¹⁹ Cf.: RATTI, Stéphane. Quand Michel Houellebecq prédisait la crise paysanne dans Sérotonine. *Le Figaro*. jan.2024. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/stephane-ratti-quand-michel-houellebecq-predisait-la-crise-paysanne-dans-serotonine-20240124>; CORE. “Qui sont les « gilets jaunes »?” Disponível em: <https://www.la-croix.com/France/Politique/sont-gilets-jaunes-2018-11-30-1200986608>; Acesso em 15/02/2024.

²²⁰ Babette e Léa são as duas bimbos, gíria que, no feminino, designa mulheres tolas e sexualizadas — uma loira e outra morena; Josette e René são o casal de *Bidochons*, em referência à aparência física dos dois, que remeteria aos personagens da célebre revista em quadrinhos homônima; Albert, marido de Suzane, é o Robin Hood, só que com “algo de suíço, ou, melhor dizendo, de jurássico” (Houellebecq, 2001, p. 45) — *quelque chose de suisse, ou pour mieux dire de jurassien*; “jurássico” como os ecologistas Sylvie e Éric, os “naturopatas”; e Robert é o *beauf*, o típico “francês médio”, como o “cunhado” pentelho.

esses outros personagens e passando a referi-los assim ao longo da narrativa, relegando os seus nomes próprios às interações diretas com eles.

A postura impassível e contemplativa, associada ao fato de Michel ser o narrador em primeira pessoa, dá ao leitor a sua perspectiva, permitindo alternar entre o que o protagonista vê e aquilo que ele faz parecer que pensa. Nesses pensamentos, temos uma preocupação em narrar que se organiza, em diversos momentos, na forma de gêneros do discurso, tais como o guia turístico²²¹ e o ensaio de crítica literária. O próprio autor, em entrevista concedida em 2015, afirma: “nos meus livros, o julgamento das obras é sempre o meu. Eu aproveito para fazer um pouco de crítica literária de leve²²²” (Houellebecq, 2020b, l. 2633), o que deve significar que se trata da sua própria avaliação quando Michel, o protagonista de *Plateforme*, enterra na areia da praia um livro que já vinha criticando ao longo da obra, após ter chegado até mesmo a ejacular entre as páginas, pensando imediatamente que elas iriam colar e, logo em seguida, ponderando: “não era um livro a ler duas vezes²²³” (Houellebecq, 2001, p. 91).

Mas a observação que Michel faz do ambiente não se restringe à narração do que se vê e a reflexões imediatas decorrentes disso. O narrador se lança em divagações que denotam uma aguçada percepção do mundo, acompanhada de uma sagacidade característica dos protagonistas houellebecquianos. As extensas meditações deste e de outros protagonistas, como Jed Martin em *Carte*, François em *Soumission* e Florent-Claude em *Sérotonine*, abrem passagem a diversas referências a intelectuais e obras de outros campos do saber, como a filosofia e a sociologia, conforme abordamos no tópico 4.2 deste estudo.

Desse modo, o texto literário se enriquece de teses, constatações e conjecturas sobre a vida, o funcionamento da sociedade e problemáticas ontológicas atuais. Um exemplo dessa inserção na prosa de Houellebecq são os bestiários que o protagonista de *Extension* escreve, que se encontram integrados com os acontecimentos do enredo central do romance. O narrador em primeira pessoa, técnico em informática depressivo, escreve esses bestiários nas horas vagas — o que não o impede de adentrar também em uma reflexão literária em decorrência dessa

²²¹ No capítulo dez da primeira parte do livro, o narrador utiliza um discurso indireto para transmitir informações ao estilo de guia turístico: “Estreita faixa de terra montanhosa que separa o golfo da Tailândia do mar de Andaman, o istmo de Kra é atravessado na sua parte norte pela fronteira entre a Tailândia e a Birmânia [...] As ilhas da baía de Phang Nga, em território tailandês, fornecem ao país 43% de suas receitas turísticas anuais” (Houellebecq, 2001, p. 101). — *Étroite bande de terre montagneuse qui sépare le golfe de Thaïlande de la mer d’Andaman, l’isthme de Kra est traversé dans sa partie nord par la frontière entre la Thaïlande et la Birmanie [...] Les îles de la baie de Phang Nga, en territoire thaï, apportent [...] au pays 43 % de ses recettes touristiques annuelles.*

²²² *Dans mes livres, le jugement sur les œuvres est toujours le mien. Je profite de mes romans pour faire un peu de critique littéraire en douce.*

²²³ *Ce n’était pas un livre à lire deux fois.*

prática. Ele, então, lança mão desses textos ora de memória, em decorrência de algum acontecimento que julga passível de relação, de modo que se constrói uma ligação entre o conteúdo do bestiário e o do romance em que se insere.

Assim, a menção a uma ideação suicida que o protagonista tem por simples tédio o leva a pensar na parábola segundo a qual um chimpanzé trancado em uma cela muito pequena terá acessos de fúria que o farão se mutilar até a morte, enquanto colocar o mesmo animal, na mesma cela, com uma das paredes retiradas, dando para um precipício, não fará com que ele pule, levando-o a calma, transcorrido um tempo (Houellebecq, 1994, p. 123-124). A menção a essa parábola o faz esboçar o bestiário “‘Diálogos de um chimpanzé e de uma cegonha’, que constituía um panfleto político de uma rara violência²²⁴” (p. 124) e que trazia, no discurso do primata, ideias do tipo “De todos os sistemas econômicos e sociais, o capitalismo é incontestavelmente o mais natural. Isso já basta para indicar que ele deverá ser o pior²²⁵” (*Ibid.*, p. 124-125).

Desse modo, o discurso do chimpanzé traz, dentro do bestiário, uma relação com ideias que estão distribuídas ao longo de todo o romance, não tendo qualquer relação com os acontecimentos narrados antes ou depois, apenas sendo trazido pelo protagonista do romance por uma mera relação com a parábola do chimpanzé diante do precipício. A pretensa desconexão entre os elementos parece tentar dar um tom de aleatoriedade a essas histórias, que não teriam sentido de existir, não fossem coesas com o todo da obra. Caberia, em face da aparente insignificância dessas anedotas, indagar, com Roland Barthes: “qual o significado dessa insignificância?” (Barthes, 2012, p. 184).

Aproveitamos esse exemplo de animalização como mecanismo discursivo para ressaltar que o recurso a explicações biológicas em detrimento de uma noção sociológica das relações e funções sociais costuma ser um recurso argumentativo tipicamente reacionário, que remete a anatomias, instintos e supostas predisposições biológicas para justificar a existência ou a permanência de estruturas de poder dentro da sociedade.²²⁶ Embora o recurso a esse expediente, na obra romanesca de Houellebecq, extrapole acentuadamente esse fator, ele deve ser levado

²²⁴ “*Dialogues d'un chimpanzé et d'une cigogne*”, qui constituait en fait un pamphlet politique d'une rare violence.

²²⁵ *De tous les systèmes économiques et sociaux, le capitalisme est sans conteste le plus naturel. Ceci suffit déjà à indiquer qu'il devra être le pire.*

²²⁶ É o caso, por exemplo, da justificativa para funções sociais masculinas e femininas com base na reprodução, amamentação, entre outras, ideias largamente combatidas pelos movimentos feministas — que o protagonista desse romance critica.

em consideração quando de uma análise cuidadosa de sua obra, já que tem potencial para gerar leituras tendenciosas para esse viés.

O outro exemplo que interessa referir é o de Daniel1, o protagonista de *Possibilité* (2005a): comediante e, portanto, artista atento às notícias, discussões e formas de pensar da sua atualidade, é também um controverso influenciador e um aglutinador de público infame. Em suas vis caçoadas, acaba descobrindo o gosto das plateias por esse tipo de discurso e investe nele. Ao se dizer um “observador afiado da realidade contemporânea²²⁷” (Houellebecq, 2005a, p. 25) e, capítulos depois, “observador mordaz dos fatos sociais²²⁸” (p. 142), o personagem demonstra essa mesma pretensão analítica e reflexiva da vida em sociedade. Isso parece o colocar em condição de pensar o seu tempo e desenvolver também suas teorias metafísicas.

Esse mesmo Daniel1 evoluirá até Daniel25 através do sistema de clonagem e de transferência de informações coordenado por uma entidade virtual referida como a Irmã Suprema. Alterado em seu DNA, mas também dispondo de um acúmulo de conhecimentos de vinte e cinco vidas encadeadas, Daniel25 supostamente se encontra em um nível de compreensão geral mais elevado, o que não o impedirá de buscar a finitude voluntariamente, conforme fazem outros protagonistas houellebecquianos.

Algumas das ideias e teorias importantes nos romances de Houellebecq nos interessam no presente estudo, por discutir a presença do corpo no mundo e sua interação com noções de vida, morte e sexualidade, por exemplo. Nesse sentido, um primeiro embate a que remetemos é com a psicologia e com a psicanálise. Para o protagonista de *Extension* (1994), as ideias de sua psicóloga soam como disparates. Ele resiste a um diagnóstico e questiona a validade de uma constatação de transtorno psicológico quando, para ele, a fonte de tais problemas é social:

Nossas relações, no entanto, não foram fáceis de início. Ela me repreendia por falar em termos muito gerais, muito sociológicos. Segundo ela, isso não era interessante: pelo contrário, tinha que me envolver, tentar me "voltar a focar em mim mesmo".

“Mas eu já tive o suficiente de mim mesmo... eu me opus.

— Como psicóloga, não posso aceitar tal discurso, nem o favorecer de forma alguma. Ao falar sobre a sociedade, você estabelece uma barreira atrás da qual se protege; é essa barreira que cabe a mim destruir para que possamos trabalhar sobre seus problemas pessoais.”

Esse diálogo de surdos durou pouco mais de dois meses²²⁹ (Houellebecq, 1994, p. 145).

²²⁷ *Observateur acéré de la réalité contemporaine.*

²²⁸ *Observateur acerbe des faits de société.*

²²⁹ *Nos relations, pourtant, ne furent pas d'emblée faciles. Elle me reprochait de parler en termes trop généraux, trop sociologiques. Selon elle, ce n'était pas intéressant : je devais au contraire m'impliquer, essayer de me « recentrer sur moi-même ».*

Esse pensamento concorda com a visão de Mark Fisher, explorada em seu livro *Realismo capitalista*: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, cujo subtítulo, de partida, permite remeter a *Possibilité*, em que se imagina um mundo pós-humano destruído, inóspito, que permanece segregando aqueles que tiveram acesso à tecnologia de clonagem e os “selvagens” (Houellebecq, 2005a, p. 423) que permaneceram sem “evoluir”, vivendo de forma precária nesse ambiente.

A escola dominante de pensamento em psiquiatria localiza as origens de tais ‘crenças’ no mau funcionamento da química cerebral, que deve ser corrigido por produtos farmacêuticos; a psicanálise e demais formas de terapia por ela influenciadas são famosas por procurar as raízes da angústia mental no contexto familiar, enquanto a Terapia Cognitiva-Comportamental está menos interessada em localizar a fonte de crenças negativas do que em simplesmente substituí-las por um conjunto de alternativas positivas. Não é que esses modelos sejam inteiramente falsos, é que eles deixam escapar — e necessariamente têm que deixar escapar — a causa mais provável de tais sentimentos de inferioridade: o poder social (Fisher, 2009, l. 1518).

Segundo essa visão, portanto, é preciso atribuir à esfera social a sua proeminente influência no mal-estar geral que se reflete na subjetividade. Ela representa, então, a principal razão da resistência às ciências psicológicas e também à cada vez mais acentuada medicalização dos seres humanos, o que reflete diretamente na forma como se apreende e se controla o corpo. Porém, no projeto romanesco de Houellebecq, esse discurso ajuda a sustentar justificativas tanto para os quadros psicoemocionais dos protagonistas — bem como a sua decrepitude corporal — , quanto para pensamentos e atitudes seus que extrapolam a razoabilidade, chegando a adentrar o campo do crime.

Em *Sérotonine* (2019), o protagonista Florent-Claude Labrousse — dependente do antidepressivo fictício Captorix para controlar sua produção de serotonina, desenvolve, ao longo do romance, como reflexo de seus infortúnios e de seu distúrbio neurológico, sinais de psicopatia. É curioso que a narrativa parece tentar, além do fomento de uma compaixão para com Florent-Claude, sugerir a tese de que esse contexto o foi impulsionando para as atitudes atrozetas que ele se aproxima de realizar, como a tentativa de assassinado do filho de quatro anos de sua ex-namorada, Camille, que ele passara a rondar em segredo.

Diante dessa fórmula, que combina uma certa simplificação dos motivos que levaram o personagem a esse quadro de naturalização de tais atos e a corriqueira promoção, no leitor, de

« *Mais j'en ai un peu assez, de moi-même... objectais-je.*

— *En tant que psychologue je ne peux accepter un tel discours, ni le favoriser en aucune manière. En dissertant sur la société vous établissez une barrière derrière laquelle vous vous protégez ; c'est cette barrière qu'il m'appartient de détruire pour que nous puissions travailler sur vos problèmes personnels. »*

Ce dialogue de sourds se poursuit pendant un peu plus de deux mois.

uma condescendência com os heróis, indagamo-nos se isso não permite a interpretação de que qualquer um de nós poderia, eventualmente, se encontrar na mesma posição, atrás de um fuzil, com a cabeça de uma criança preenchendo toda a mira (Houellebecq, 2019, p. 302). Mais uma vez, o autor trabalha no limite de nossas convicções, nesse caso, no limite das convicções sobre a nossa própria sanidade e sobre um potencial de maldade supostamente inerente a pessoas comuns.

Essa reflexão é característica do holismo de Houellebecq, ou seja, sua forma de entender o funcionamento das partes de um todo como dependentes desse todo, e não como um somatório de elementos que determina o todo. Desse modo, o todo tem prioridade sobre suas partes, fazendo com que uma determinada coisa só possa ser compreendida dentro do seu contexto, e não pela observação individual de suas partes constituintes. Essa lógica, que desloca o peso do indivíduo para o sistema, concorda com a construção de personagens-tipo, que têm qualidade ontológica e funcionam como representantes metonímicos de toda a sociedade, embora possuam características que os integram à economia de cada obra. Essa visão também se liga à relação de troca construída entre a natureza e o mundo, o macrossistema com suas pequenas peças, como se sugere desde Aristóteles²³⁰ e como é marcante na filosofia comtiana. Em Houellebecq, esse holismo científico pode ser analisado junto a uma forma de misticismo que se observa em sua prosa de ficção.

4.1.2 Cientificismo místico

A escritura houellebecquiana é repleta de referências a elementos científicos da física e da biologia, chegando a explorá-los de forma central nos seus enredos: obras como *Particules* (1998b) e *Possibilité* (2005a), por exemplo, fundamentam sua estruturação de acordo com teorias biológicas e evolucionistas contemporâneas, de modo que os acontecimentos de cada enredo dão sustentação a essas teorias, que são exploradas alternadamente com os fatos narrados e extrapolam as possibilidades científicas atuais para imaginar futuros em que o ser humano chega a superar limitações biológicas, entre elas a sua própria finitude.

²³⁰ Aristóteles descreve o que pensavam os pitagóricos sobre a questão: “como vissem nos números as modificações e as proporções da harmonia e, enfim, como todas as outras coisas lhes parecessem, na natureza inteira, formadas à semelhança dos números, e os números as realidades primordiais do Universo, pensaram eles que os elementos dos números fossem também os elementos de todos os seres, e que o céu inteiro fosse harmonia e número. E todas as concordâncias que podiam notar, nos números e na harmonia, com as modificações do céu e suas partes, e com a ordem do Universo, reuniam-nas, reduzindo-as a sistema” (Aristóteles, 2018, l. 399).

Esse cientificismo se desloca frequentemente para uma visão mística da realidade, através de uma lógica científica apoiada em teorias ainda em processo de aceitação pelo senso comum, embora em voga na atualidade — como a física quântica —, que parecem explicar fatos de difícil compreensão pela humanidade e terminam por ensejar uma espécie de explicação científica para impasses que podem ser material para mitos e crenças.

O misticismo relativamente sutil dos romances de Houellebecq aponta para uma exploração do caráter essencialista do ser humano, que teria uma vocação para o altruísmo e a compaixão, forças vitais que têm desaparecido à medida que as pessoas se afastam da esfera do extra-intelectual. Sua crítica ao acúmulo de informações, ao cientificismo e o materialismo exacerbados, à multiplicação de experiências superficiais é ilustrada em sua escritura através da exploração do atual afastamento de experiências contemplativas, sensoriais, da dificuldade de uma entrega ao insondável, do exercício de produzir utopias e, enfim, de estabelecer ligações além das relações operacionais, utilitárias, entre os seres. Esses fatores não se constituem necessariamente como um discurso religioso no sentido teológico, ou de culto a divindades, mas antes como um recurso ao positivismo comtiano, em cuja doutrina espiritual o papel das divindades é exercido pelos próprios seres humanos, como veremos no tópico a seguir.

A ideia schopenhaueriana de *vontade* é, então, sustentada não apenas em discursos dos narradores e personagens, mas também no entendimento dessa predisposição dos seres humanos à compaixão, o que ora se estaria perdendo à medida que a atomização dos seres humanos avança. Por essa razão, o autor contrapõe personagens de atitudes execráveis, transtornados, desajustados, a outros, em geral femininos, que demonstram compaixão, oferecem consolo, entendem e aceitam as limitações e os problemas daqueles. É o caso de Christiane e Annabelle em *Particules* (1998b), Valérie em *Plateforme* (2001) e a irmã de Paul, Cécile, em *Anéantir* (2022), mulher católica que exerce a função de segurança e acolhimento emocionais na família, mantendo a sua união. Opõe-se a ela Véronique, a companheira de Paul em um casamento em crise, distante e mal-humorada no início do romance — o que se altera no curso do enredo —, mas que faz incursões na Wicca²³¹, religião esotérica em voga entre

²³¹ “A Wicca é uma religião pagã, baseada na natureza e na bruxaria. Um wiccano é alguém que segue crenças pagãs e também pratica feitiçaria como parte de sua fé (, que) segue os oito Sabbats (festivais) e doze Esbats (celebrações da lua cheia) e pratica trabalhos mágicos como rituais e feitiços em momentos específicos relacionados com as fases da lua. Um wiccano segue a energia e o poder da Terra natural e do universo e todas as suas ocorrências naturais, a lua, o sol e as estrelas” (Nice, 2019, l. 221, tradução nossa). — *Wicca is a pagan, nature- and witchcraft-based religion. A Wiccan is someone that follows pagan beliefs and also practises witchcraft as a part of their faith [...] follow the eight Sabbats (festivals) and twelve Esbats (celebrations of the full moon) and practise magickal workings such as rituals and spell work at specific times related to the phases of*

peessoas — normalmente mulheres — que, segundo a visão exposta no romance, sustentam um estilo excêntrico e afetado, típico do capitalismo na sua tendência de se servir de elementos de outras culturas, ou de culturas antigas, através de uma relação mercantil e superficial. Esse mesmo tipo de exposição crítica é observado em relação ao *New age* e a certos perfis de esquerda em que se apontam demagogias, como é o caso da cunhada de Paul, mulher de Aurélien, Indy, que fez questão de — sendo os dois férteis — realizar uma inseminação artificial, escolhendo como doador um perfil de homem negro, cabendo ao narrador, imaginar o porquê de tal atitude:

Sem dúvida a vontade de afirmar sua independência de espírito, seu anticonformismo, seu antirracismo na mesma ocasião. Ela utilizou seu filho como uma espécie de cartaz publicitário, como uma forma de mostrar a imagem que ela queria dar de si mesma — calorosa, aberta, cidadã do mundo — ao passo que ele [Paul] a conhecia antes como egoísta, avarenta e sobretudo conformista em último grau²³² (Houellebecq, 2022, l. 2016).

A caricatura do *New age* é explorada especialmente em *Particules* (1998b) — embora a crítica à “geração de 68” seja recorrente no conjunto da obra de Houellebecq. No romance de 1998, Bruno vai parar em um acampamento hippie esotérico cujo projeto,

fortemente imbuído dos ideais libertários em voga no início dos anos setenta, consistia em aplicar uma utopia concreta, ou seja, um lugar onde se buscasse, “aqui e agora”, viver de acordo com os princípios da autogestão, do respeito à liberdade individual e da democracia direta. No entanto, o Lugar [da Mudança, nome do camping,] não era uma nova comunidade; tratava-se — mais modestamente — de criar um local de férias, ou seja, um jogo no qual os simpatizantes dessa abordagem tivessem oportunidade, durante os meses de verão, de confrontar concretamente a aplicação dos princípios propostos; tratava-se também de provocar sinergias, encontros criativos, tudo num espírito humanista e republicano; tratava-se enfim, nas palavras de um dos fundadores, de “dar uma boa foda”²³³ (Houellebecq, 1998b, p. 97-98).

A estadia do personagem nesse camping ensinará eventos jocosos e a formação de caricaturas da postura mística e esotérica dos ministrantes. O misticismo cultivado por grupos como este aparece em alguns pontos da prosa de ficção houellebecquiana, inclusive no contexto

the moon. A Wiccan follows the energy and power of the natural earth and the universe and all its natural occurrences, the moon, the sun and the stars.

²³² *Sans doute la volonté d'affirmer son indépendance d'esprit, son anticonformisme, son antiracisme par la même occasion. Elle avait utilisé son enfant comme une sorte de placard publicitaire, comme un moyen d'afficher l'image qu'elle souhaitait donner d'elle-même — chaleureuse, ouverte, citoyenne du monde — alors qu'il la connaissait comme plutôt égoïste, avare, et surtout conformiste au dernier degré.*

²³³ *Fortement empreint des idéaux libertaires en vogue au début des années soixante-dix, consistait à mettre en place une utopie concrète, c'est-à-dire un lieu où l'on s'efforcera, « ici et maintenant », de vivre selon les principes de l'autogestion, du respect de la liberté individuelle et de la démocratie directe. Cependant, le Lieu n'était pas une nouvelle communauté ; il s'agissait — plus modestement — de créer un lieu de vacances, c'est-à-dire un jeu où les sympathisants de cette démarche auraient occasion, pendant les mois d'été, de se confronter concrètement à l'application des principes proposés ; il s'agissait aussi de provoquer des synergies, des rencontres créatrices, le tout dans un esprit humaniste et républicain ; il s'agissait enfin, selon les termes d'un des fondateurs, de « baiser un bon coup ».*

de certas seitas sanguinárias. O que nos interessa ressaltar é que esse traço também se observa na sugestão de forças superiores — hoje explicadas e entendidas de forma científica — que regem o mundo, sugerindo a ideia de unidade, de interligação de todas as coisas, em uma visão holística fundamental do mundo.

A ideia de que todo o macrossistema do mundo é determinado pelas mínimas unidades de forma, como se vê, por exemplo, na sequência de Fibonacci, está presente na visão da Terra como Gaia, que representa o somatório de todos os seres da natureza, o que reforça a noção de unidade da humanidade, que se verá, em Houellebecq, em alguns exemplos interessantes, como os já referidos anteriormente, o da metáfora do cérebro de Jean-Yves Fréhaut (Houellebecq, 1994, p. 40), na noção de partículas elementares tão explorada no romance que leva esse nome. Outra representação dessa lógica se percebe na visão, aparentemente baseada na teoria spengleriana de fim do Ocidente, de que as ações dos indivíduos refletem no grupo dos seres humanos como um todo, o que é explorado, por exemplo, na fórmula de imortalidade imaginada em *Possibilité*, que traça o caminho inverso: hoje, a perpetuação do humano se dá pelo grupo, cada indivíduo morrendo, mas reproduzindo-se de modo a perpetuar o todo da espécie; o que se altera no sistema de imortalidade do romance, no qual o indivíduo vence a própria morte e deixa de se reproduzir. Trata-se da consequência da intensificação do individualismo e da constituição do sistema de imortalidade baseado na sua lógica.

Esse tipo de cosmovisão, que combina elementos de formas de esoterismo antigas com o contexto contemporâneo, incluindo os avanços científicos e tecnológicos, se percebe, por exemplo, em relação à Wicca e à seita fictícia proposta por Houellebecq, que figura em *Possibilité* (2005a, passim) e é aludida rapidamente em *Soumission* (2015, p. 288): o Elohimismo, “seita que venerava os Elohim, criaturas extraterrestres responsáveis pela criação da humanidade²³⁴” (Houellebecq, 2005a, p. 105). Em *Anéantir* (2022) a Wicca aparece de duas maneiras: por um lado, ela é uma religião que tem a simpatia de Prudence, mulher do protagonista Paul Raison; por outro lado, aparece nas mensagens cifradas dos terroristas, na

²³⁴ *Secte qui vénérât les Élohim, créatures extraterrestres responsables de la création de l’humanité.*

figura de Baphomet²³⁵ e no pentagrama invertido²³⁶ que se forma sobre o mapa pela distribuição espacial dos ataques terroristas. Mais uma vez, doze anos depois de *Carte* (2010), temos a relação entre realidade e representação cartográfica explorada pelo autor, nesse caso, sendo a realidade determinada em função da visão cartográfica. O critério de distribuição dos locais dos ataques visa a formar o desenho:

²³⁵ Uma leitura possível da imagem do bode através da sua constituição, pelo catolicismo, como representação do demônio, está em Chevalier e Gheerbrant: “Animal impuro, completamente absorvido por sua necessidade de procriar, o bode nada mais é do que um signo de maldição, cuja força atingirá seu auge na Idade Média; o diabo, deus do sexo, passa a ser apresentado, nessa época, sob a forma de um bode. Nas narrativas edificantes, a presença do demônio — tal como a do bode é assinalada por um odor forte e acre” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 134). Por outro lado, na Índia védica, o bode “surge como o símbolo do fogo genésico, do fogo sacrificial de onde nasce a vida, a vida nova e santa: por isso serve de montaria ao deus Ágni, regente do Fogo. Torna-se, então, um animal solar, revestido das três qualidades fundamentais, ou guna, como a cabra. Santo e divino para uns, satânico para outros, o bode é claramente o animal trágico, que simboliza a força do élan vital, ao mesmo tempo generoso e facilmente corruptível” (Ibid., p. 135).

²³⁶ Para Chevalier e Gheerbrant, a simbologia do pentagrama “é múltipla, mas sempre se fundamenta no número cinco, que exprime a união dos desiguais. A esse título, ele é um microcosmo. As cinco pontas do pentagrama põem em acordo, em uma união fecunda, o 3, que significa o princípio masculino, e o 2, que corresponde ao princípio feminino. Ele simboliza, então, o andrógino. Ele serve de signo de reconhecimento para os membros de uma mesma sociedade; por exemplo, na Antiguidade, entre os pitagóricos: ele integra o grupo. É uma das chaves da Alta Ciência: abre a via do segredo. O pentagrama significa ainda o casamento, a felicidade, a realização. Os antigos o consideravam como um símbolo da idéia do perfeito. [...] Figuras de pentagramas eram utilizadas pelos magos para exercer seu poder: existiam pentagramas de amor, de má sorte etc.” (Chevalier; Gheerbrant, 2016, p. 706).

Segundo o investigador dos ataques terroristas em *Anéantir*, Martin-Renaud, “Para a maioria dos ocultistas, a passagem do pentagrama correto para o pentagrama invertido simboliza a vitória da matéria sobre o espírito, do caos sobre a ordem, e mais geralmente das forças do mal sobre as forças do bem (Houellebecq, 2022, l. 5817). — “*Pour la plupart des occultistes, le passage du pentagramme droit au pentagramme inversé symbolise la victoire de la matière sur l’esprit, du chaos sur l’ordre, et plus généralement des forces du mal sur les forces du bien.*”

Figura 3 – Pentagrama sobre o mapa da Europa.



Fonte: Houellebecq (2022, I. 5828).

Figura 4 – Imagem de Baphomet.



Fonte: Houellebecq (2022., I. 3620).

O elohimismo, por sua vez, é uma seita fictícia que tem inspiração na seita existente dos *Raëliens*, seguidores do profeta Raël²³⁷. O termo "elohim" é de origem hebraica e significa "deuses", e é utilizado no Antigo Testamento como um dos nomes de Deus. Os raëliens acreditam que a ideia de Deus foi mal compreendida nas escrituras religiosas e que Ele é, na verdade, plural: são seres extraterrestres que aprenderam a gerar vida e que estariam na origem da humanidade. Essa crença leva à premissa de que a ciência teria sobrepujado a religião. A seita criada por Houellebecq em *Possibilité*, o elohimismo, é uma espécie de religião pagã, que substitui o Deus cristão por uma divindade que é a personificação do amor e do prazer, e que é adorado através de rituais sexuais, tendo indiretamente influenciado a evolução tecnológica que permitiu a clonagem humana — atividade que os raëliens afirmam já praticar²³⁸ — e o desenvolvimento da trama, constituindo mais um tema científico-tecnológico importante para a época, como a clonagem e o uso de células tronco. Tema esse que se encontra fundado na experiência corpórea do ser humano com a sua realidade empírica e na intervenção sobre esse corpo, na medida em que se constitui como uma forma de aumentá-lo ou corrigir suas limitações. Os esforços nesse sentido são, *a priori*, científicos, mesmo que os ritos se assemelhem a formas místicas de apreensão do mundo.

Em seu movimento de ligação entre o século XIX e a contemporaneidade, Houellebecq explora questões essenciais da humanidade em diferentes épocas, mas contextualizadas na atualidade: entre bestiários e enciclopédias, percorre-se a biomedicina, a engenharia genética, a física quântica e o uso de tecnologias avançadas para a saúde e a estética.

Selecionamos dois exemplos que ilustram a referência ou o tom enciclopédico do autor. Um deles é a observação de Daniell sobre a imagem vista em uma parede da casa de uma amante, Isabelle: “nesse instante a claridade da lua caía sobre uma gravura de rinoceronte, uma gravura antiga, do tipo que se encontra em enciclopédias animais do século XIX²³⁹” (Houellebecq, 2005a, p. 36). Talvez o exemplo mais proeminente do tom enciclopédico entre os romances do autor esteja em *Particules*, quando o narrador parte das coceiras que os ainda jovens Michel e Brigitte tiveram no dia seguinte ao seu encontro no parque, deitados sobre a

²³⁷ Cf.: LEFIGARO. “*Houellebecq et Possibilité d'une île : 'Raël est un homme sympa, convivial'.*” Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/31/03005-20141231ARTFIG00090-houellebecq-et-la-possibilite-d-une-ile-rael-est-un-homme-sympa-convivial.php> Acesso em 15/02/2024.

²³⁸ Cf.: LEMONDE. “*La secte raélienne annonce la naissance du premier clone humain.*” Disponível em: https://www.lemonde.fr/planete/article/2002/12/27/la-secte-raelienne-annonce-la-naissance-du-premier-clone-humain_303531_3244.html Acesso em 15/02/2024.

²³⁹ À cet instant la clarté lunaire tombait sur une gravure de rhinocéros, une gravure ancienne, du genre qu'on trouve dans les encyclopédies animales du XIXe siècle.

grama recém cortada, para a descrição dos microscópicos seres que estariam ligados a essa reação e suas peles:

Thrombidium holosericum, também chamado ácaro veludo, é muito comum nos prados no verão. Seu diâmetro é de cerca de dois milímetros. Seu corpo espesso, carnudo, fortemente bombeado, de um vermelho vivo. Implanta seu rostro na pele dos mamíferos, causando irritação insuportável. A *Linguatulia rhinaria*, ou linguatule, vive nas fossas nasais e nos seios frontais ou maxilares do cachorro, às vezes do homem. O embrião é oval, com cauda atrás; sua boca tem um dispositivo perfurante. Dois pares de apêndices (ou tocos) têm longas garras. O adulto é branco, lanceolado, de 18 a 85 milímetros de comprimento. Seu corpo é achatado, anelado, transparente, coberto de espículas quitinosas²⁴⁰ (Houellebecq, 1998b, p. 33-34).

A passagem remete à forma do corpo dos parasitas e a sua interação com o corpo humano — o que também aproxima o humano ao cão. Mas o que chama a atenção é a postura de entomologista, analisando detalhadamente sua forma como sob um microscópio. A postura analítica diante de formas e estruturas corporais, inclusive microscópicas, é análoga à observação que o autor realiza das pessoas em sociedade, em grande escala. Algumas de suas análises podem representar referências a Lautréamont (1846-1870), como bem demonstram Dominique Noguez (2003) e Murielle Lucie Clément (2004; 2007), pelas formulações analíticas, e mesmo científicas, do corpo e de outros elementos que são postos sob observação no trabalho dos dois escritores.

Nesse sentido, é possível entrever a exploração de uma postura cientificista que envereda por uma forma de brincadeira, de um gosto infantil pela descoberta das mínimas formas dos pequenos animais, mas também, pelo controle da vida: em *Particules*, os crustáceos marinhos microscópicos que eram adquiridos, na infância de Michel Djerzinski nos anos 1970, na compra da revista *Pif Gadget*: a “poeira da vida. Cada número era acompanhado de um sachê contendo os ovos de um crustáceo marinho minúsculo, o *Artemia satina*²⁴¹” (Houellebecq, 1998b, p. 36), para serem remolhados e, assim, voltarem à vida. Esse dado permite colocar em perspectiva a formação científica do personagem, que trabalharia com a manipulação genética de vacas para lhes alterar características, fazendo-as produzir mais, e, em seguida,

²⁴⁰ *Le Thrombidium holosericum, appelé aussi aoûtat, est très commun dans les prairies en été. Son diamètre est d'environ deux millimètres. Son corps est épais, charnu, fortement bombé, d'un rouge vif. Il plante son rostre dans la peau des mammifères, causant des irritations insupportables. La Linguatulia rhinaria, ou linguatule, vit dans les fosses nasales et les sinus frontaux ou maxillaires du chien, parfois de l'homme. L'embryon est ovale, avec une queue en arrière ; sa bouche possède un appareil perforant. Deux paires d'appendices (ou moignons) portent de longues griffes. L'adulte est blanc, lancéolé, d'une longueur de 18 à 85 millimètres. Son corps est aplati, annelé, transparent, couvert de spicules chitineux.*

²⁴¹ *La poudre de vie. Chaque numéro était accompagné d'un sachet contenant les œufs d'un crustacé marin minuscule, l'Artemia satina.*

revolucionaria a própria humanidade, ao lançar as bases de um novo ser vivo “evoluído” por alteração genética.

Figura 5 – Capa de um número da revista Pif Gadget.



Fonte: https://www.bedetheque.com/media/Couvertures/Couv_254025.jpg Acesso em 15/02/2024.

Essa espécie de frivolidade diante do controle da vida aparece também de forma negativa, quando associada ao meio irmão de Michel, Bruno:

O gato me olhou várias vezes enquanto eu me masturbava, mas fechou os olhos antes que eu ejaculasse. Eu me abaixei, peguei uma pedra grande. O crânio do gato estourou, um pouco de cérebro esguichou ao redor. Eu cobri o cadáver com pedras, depois entrei em casa; ninguém tinha acordado ainda²⁴² (Houellebecq, 1998b, p. 70-71).

Nesse caso, a morte do animal indefeso, com certa displicência e muita frieza, por uma motivação tão frívola quanto é o próprio ato para Bruno, remete a uma infantilidade — de um *enfant terrible* já com dezoito anos — mas ainda assim, uma forma de desdém observável em crianças problemáticas. Mas também expõe um fetiche de Bruno em exibir sua genitália, como tratamos no último capítulo deste estudo. Um exemplo semelhante envolvendo o controle sobre a vida pelo domínio da morte se vê quando o protagonista de *Extension* (1994) incita Tisserand

²⁴² *Le chat m'a regardé à plusieurs reprises pendant que je me branlais, mais il a fermé les yeux avant que j'éjacule. Je me suis baissé, j'ai ramassé une grosse pierre. Le crâne du chat a éclaté, un peu de cervelle a giclé autour. J'ai recouvert le cadavre de pierres, puis je suis rentré dans la maison ; personne n'était encore réveillé.*

a matar a moça da boate L'Escale e iniciar uma vida de assassino, de modo a “possuir” a vida de jovens como ela: “Quando você sentir essas mulheres tremerem na ponta da sua faca, e suplicar pela sua juventude, aí você será realmente o mestre; aí você as possuirá, corpo e alma²⁴³” (Houellebecq, 1994, p. 118).

Trata-se do domínio da vida, do tempo de vida, da juventude, através do domínio do corpo pela sua finitude, que parece recair facilmente nas mãos daquele que exercerá o poder por meio de um utensílio que é para ele o único meio de domínio. Nesses exemplos, pode-se ler uma crítica ao biopoder subjacente às sociedades ocidentais. A característica desse biopoder de que as próprias pessoas dominadas buscam esse domínio, desejam esse controle e agem de forma a replicar e estimular seus mecanismos é o que parece representado nesses exemplos: cada indivíduo demonstra o seu fascínio por colocar a vida sob manipulação, por se sentir na posição de influenciar seus processos, de incidir sobre ela e direcioná-la, criá-la ou cessá-la. O indivíduo imerso nesse sistema parte, então, da busca por intervenções no corpo e na vida com fins de saúde, de extensão da vida e de sua qualidade, para modos de manejar esse corpo e essa vida pelo simples prazer de fazê-lo, pela satisfação do experimento e a experiência de se colocar nesse lugar de domínio e de decisão sobre algo tão magnífico e insondável como são um corpo e a vida que o anima.

O fato é que essas formas de manipulação da vida, da saúde, da estética, enfim, do corpo, são recorrentes nos romances aqui em tela. Neles, há um tom moralizante na determinação daquilo que é aceitável e do que não parece ser em relação a todas essas intervenções sobre o corpo. Mas mesmo aquelas que surgem como indispensáveis, que são tidas como uma questão de saúde, e não uma futilidade (por exemplo, estética), são postas em questão. É o que acontece, especialmente, no que concerne ao plano psicológico. O uso de medicamentos para controlar neurotransmissores do corpo humano é abordado em *Sérotinine* (2019) como uma forma de “corrigir” uma propensão apontada como fisiológica de Florent-Claude à depressão. Porém, a tese de que há mais explicações sociais do que psicológicas e biológicas para esse tipo de problema, que atinge grande parte das sociedades contemporâneas, continua a pairar sobre o pensamento de Houellebecq. A ideia de dependência de um fármaco para a existência “normal” em sociedade é posta em questão, desse modo. É preciso nos ver a todos como seres já híbridos, ciborgues pela — às vezes intensa — alteração, complementação, controle do corpo através de

²⁴³ *Lorsque tu sentiras ces femmes trembler au bout de ton couteau, et supplier pour leur jeunesse, là tu seras vraiment le maître ; là tu les posséderas, corps et âme.*

próteses, aparelhos, implantes e fármacos que alteram a nossa existência, como defende Donna Haraway (2000).

A manipulação genética que permitiu o advento dos *neo-humanos* em *Possibilité* (2005a), seres que superaram a finitude e tiveram seu corpo adaptado ao ambiente inóspito terrestre do início dos anos 4000, aparece como um dos componentes centrais que permitem ver esse romance como uma distopia. Ou seja, ao estilo de Aldous Huxley, o leitor poderá ser levado a deplorar o panorama que é ali formulado, em grande parte pelos receios ligados a essa possibilidade de manipulação do corpo. Nessa “evolução” da humanidade, é preciso lembrar, surge também uma espécie de religião positivista, um culto à “Irmã suprema”, que passa a guiar a conduta desses *neo-humanos* tecnologizados, dada a natural obsolescência das religiões humanas padrão, que têm estreita ligação com a morte. É construída, então, uma harmonia entre cientificismo e misticismo, que tendem a permanecer dando sentido à existência desses seres — sentido este que, naturalmente, será controvertido pela atitude suicidária de Marie²³ e Daniel²⁵. “Naturalmente”, pois poucas coisas na prosa de ficção de Michel Houellebecq estão dadas, seguem um padrão lógico ideal, ou mantêm uma posição inquestionável e definitiva — ele próprio se encarrega de colocá-las em contradição.

A evolução humana via manejo genético é imaginada nesse romance, no plano ficcional, com grande plausibilidade, com base no contexto atual de sociedades “desenvolvidas”, de modo que a obra transita frequentemente entre utopia e distopia. Assexuado e isolado fisicamente, a teoria é de que essas alterações trariam felicidade e qualidade de vida a esses novos humanos. Na obra, eles demonstram satisfação, fazem reverência ao trabalho de seus antepassados no sentido dessa “evolução”, mas terminam demonstrando ter alguma incompreensão essencial, algum desajuste incontornável com o novo sistema, que culmina no exílio e no suicídio — talvez um resíduo do sofrimento da “antiga raça”²⁴⁴ (Houellebecq, 2005a, p. 155) e sua melancolia, ou a simples impossibilidade de resolução dos problemas humanos e *neo-humanos* pela intrusão científica em sua natureza.

É a nós, humanos do século XXI, que estamos remetendo, projetados na imaginação de futuros distantes, mas ancorados na nossa realidade atual. O mundo se tornou efetivamente inóspito, em certa medida, em 2020, quando nos vimos incapazes de sobreviver fora de nossos lares, em contato com outros humanos — coube a toda a humanidade se fechar em suas casas

²⁴⁴ *Ancienne race.*

pela sobrevivência. Em *Interventions 2020*, Houellebecq remete à coincidência do isolamento na pandemia de COVID-19 com o seu livro de 2005:

Eu não tinha pensado em fazer a conexão, embora seja bastante claro. Aliás, se eu pensar bem, era exatamente o que eu tinha em mente na época, a respeito da extinção da humanidade. Nada a ver com um filme de grande espetáculo. Algo bastante morno. Indivíduos vivendo isolados em suas celas, sem contato físico com seus semelhantes, apenas algumas trocas pelo computador, diminuindo progressivamente²⁴⁵ (Houellebecq, 2020b, l. 3995).

A observação se acompanha de uma constatação: há vários anos, as evoluções tecnológicas tiveram a “principal consequência (principal objetivo?) de diminuir os contatos sociais e sobretudo humanos. A epidemia de coronavírus oferece uma magnífica razão de ser a essa forte tendência: uma certa obsolescência que parece atingir as relações humanas²⁴⁶” (*Loc. cit.*).

Outro exemplo de resistência a esse cientificismo ligado ao controle da vida é o de *Anéantir*, em que Paul Raison passa pelo tratamento oncológico padrão — quimioterapia e radioterapia —, mas não aceita a retirada de uma porção da mandíbula atingida pelo câncer — o que o levaria posteriormente a sucessivas intervenções cirúrgicas e protéticas no rosto —, preferindo permitir o seu avanço e aproximando-se mais rapidamente da morte. Embora as suas motivações envolvam questões estéticas e funcionais do corpo, é preciso considerar a atitude como uma forma de resistência à intervenção artificial no corpo.

Ainda um elemento que testemunha esse fator é o amálgama entre artista plástico e cirurgião plástico feito em *Carte* (2010), em que o cirurgião é o assassino que se utiliza do seu ofício e seu equipamento cirúrgico para produzir a “obra de arte” mortífera. Ele coleciona em seu porão, além de obras de arte “normais”, outros objetos guardados da mesma forma que obras de arte, “regularmente dispostas [...] [em prateleiras,] iluminadas por spots”²⁴⁷ (Houellebecq, 2010, p. 374): membros humanos e fetos em formol, amputados, distorcidos,

²⁴⁵ *Je n'avais pas pensé à faire le rapprochement, alors que c'est tout à fait limpide. D'ailleurs, si j'y repense, c'est exactement ce que j'avais en tête à l'époque, concernant l'extinction de l'humanité. Rien d'un film à grand spectacle. Quelque chose d'assez morne. Des individus vivant isolés dans leurs cellules, sans contact physique avec leurs semblables, juste quelques échanges par ordinateur, allant décroissant.*

²⁴⁶ *Depuis pas mal d'années, l'ensemble des évolutions technologiques, qu'elles soient mineures (la vidéo à la demande, le paiement sans contact) ou majeures (le télétravail, les achats par Internet, les réseaux sociaux) ont eu pour principale conséquence (pour principal objectif ?) de diminuer les contacts matériels, et surtout humains. L'épidémie de coronavirus offre une magnifique raison d'être à cette tendance lourde : une certaine obsolescence qui semble frapper les relations humaines.*

²⁴⁷ *Régulièrement disposées à l'intérieur de ces étagères, éclairées par des spots.*

deslocados — estruturas fragmentadas que figuram na discussão que desenvolvemos no tópico 5.3.

Em *Particules* (1998b), John di Giorno, o cirurgião psicopata que organizava “festas-aborto”²⁴⁸ (Houellebecq, 1998b, p. 209) nas quais filmava os abortos e a mutilação de fetos, era um cirurgião plástico: alguém que, no plano profissional, vive de transformar plasticamente o corpo de seus pacientes e, no plano inferior, alternativo, das ações sombrias e doentias, transforma também corpos como uma forma perversa de satisfação. É como se a manipulação do corpo e da vida, através do desvio de conduta desses personagens doentios, precisasse ultrapassar um certo nível, exacerbando a vontade de manejo e a sensação de domínio sobre esses corpos. No caso dos assassinos de *Particules* (1998b), é preciso frisar que os seus atos estão contextualizados em uma seita — misticismo elementar, tradicional, mas atrelado a tecnologias da atualidade e desdobrando-se em questões caras à ética científica atual, como a plasticidade estética e o aborto, por exemplo.

A estética corporal aparece, então, ora como capricho sexual, em *Particules*, ora em relação à própria estética artística, em *Carte*. Quando Jed passa diante do retrato do ex-presidente estadunidense John Kennedy, pondera que “o botox não existia ainda à época, e o controle dos papos gordos e enrugados, hoje obtido por injeções transcutâneas, era então operado pelo pincel complacente do artista”²⁴⁹ (Houellebecq, 2010, p. 132). Ele sobrepõe, desse modo, mais uma vez, os planos real e ficcional, retoma a questão da interferência na estética do corpo — ou da sua representação pictural — e relaciona essa interferência àquela operada pela ciência atual. O mecanismo de conjugação metafórica, a quebra do desnível entre o real e o ficcional é singular. E aponta para uma outra questão muito atual, que é abordada em *Anéantir*: a *deepfake*²⁵⁰ e a noção de verdade na atualidade.

²⁴⁸ *Avortement-parties*.

²⁴⁹ *Le Botox n’existait pas à l’époque, et le contrôle des bouffissures graisseuses et des rides, aujourd’hui obtenu par des injections transcutanées, était alors opéré par le pinceau complaisant de l’artiste.*

²⁵⁰ *Deepfake* é uma tecnologia que permite, pela fixação de pontos de expressão no rosto de uma pessoa em um vídeo, substituir os traços do rosto da pessoa pelos de um segundo rosto escolhido. Isso permite que se grave um vídeo dizendo algo, por exemplo, que, depois de tratado pela técnica, fará parecer — com certa perfeição — que a pessoa escolhida para substituir a imagem é quem fala. Cf.: MACHADO. “O que é deepfake e por que você deveria se preocupar?”. Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-deep-fake-e-porque-voce-deveria-se-preocupar-com-isso/> Acesso em 15/02/2024.

4.1.3 Política

No contexto em que a *deepfake* é explorada no romance, as possíveis consequências de seu uso têm proporções de grande magnitude, na medida em que o foco do falseamento é o principal ministro do poder executivo francês. *Anéantir* é o romance mais abertamente político, do ponto de vista administrativo, depois de *Soumission*, mas o tema da política não se restringe a essas duas obras. Os posicionamentos e as referências a personalidades e entidades políticas mundiais é frequente também nas outras obras. A dificuldade que se tem diante desse tema é a de determinar o espectro político em que se insere cada obra ou cada personagem: a dubiedade e a controvérsia entre esquerda e direita constituem um traço marcante e um elemento de composição literária no projeto ficcional de Houellebecq.

A mídia francesa em geral se mostra frequentemente preocupada com essa questão, em especial quando os posicionamentos de personagens e narradores das obras de Houellebecq originam ou potencializam importantes embates em nível nacional e internacional. Isso não aconteceu somente quando das coincidências entre os temas abordados nas obras e acontecimentos reais — como o ataque ao World Trade Center, o atentado ao Charlie Hebdo e as manifestações dos *gilets jaunes* —, mas também na criação de mal-estar com a comunidade muçulmana, que teve muita repercussão e um processo judicial quando se tratou de uma declaração islamofóbica do próprio autor em entrevista a Michel Onfray, da revista *Front Populaire*, em que ele sustenta a ideia — sete anos após a publicação de *Soumission* — da possibilidade de uma dominação islâmica generalizada e diz que, então, “atos de resistência acontecerão. Haverá atentados e fuzilamentos em mesquitas, em cafés frequentados por muçulmanos, enfim, Bataclans invertidos²⁵¹” (Juriguide, 2022), e prossegue afirmando que “o desejo da população francesa ‘de raiz’, como se diz, não é que os muçulmanos se assimilem, mas que eles parem de os roubar e de os agredir. Ou então, outra solução, que eles partam²⁵²” (Loc. cit). Esta é uma das suas declarações mais claramente à direita, embora a defesa da ideia de que a população francesa “de raiz” agiria como agem hoje os terroristas de inspiração islâmica não nos pareça uma boa forma de sustentar o discurso de vítima.

²⁵¹ *Quand des territoires entiers seront sous contrôle islamique, je pense que des actes de résistance auront lieu. Il y aura des attentats et des fusillades dans des mosquées, dans des cafés fréquentés par les musulmans, bref des Bataclan à l’envers.*

²⁵² *Le souhait de la population française de souche, comme on dit, ce n’est pas que les musulmans s’assimilent, mais qu’ils cessent de les voler et de les agresser. Ou bien, autre solution, s’ils s’en aillent.* — “*Français de souche*” é um termo designando a parte população composta por pessoas nascidas na França e de ascendência francesa, opondo-se a imigrantes ou descendentes de imigrantes.

Normalmente, as suas declarações ficam na esfera da incerteza e sua crítica ferrenha ao neoliberalismo, ao individualismo e ao etarismo, desde o primeiro romance publicado em 1994, levam a uma associação automática aos discursos de esquerda. Os posicionamentos racistas, islamofóbicos, misóginos se restringiam aos seus personagens, sendo, em teoria, difícil imputá-los com certeza ao escritor. Um importante exemplo dessa dubiedade pode ser verificado na intriga de *Soumission*, na dominação que a França sofre na história, por um partido muçulmano, através do voto popular — e, portanto, pela decisão dos cidadãos franceses, entre eles, os “de raiz”. Os acontecimentos narrados no romance tendem a criar uma tensão que assusta e gera um sentimento de repulsa diante da ideia central do enredo. Desse ponto de vista, o romance como um todo — e não mais apenas os personagens execráveis — se constitui como repulsor. Entretanto, o medo que se tem de tal dominação não serve apenas para criticar os muçulmanos e advertir sobre sua controversa possibilidade de dominação político-social. Ele serve também para alimentar os discursos de eugenia e anti-imigração da extrema direita no país, o que precisou até mesmo ser negado pelo autor em entrevista²⁵³ à época da publicação do romance.

Disso resulta que Michel Houellebecq, diz a manchete da revista *L'Express*, é “adulado tanto pelos Inrocks, incarnação da esquerda moral, quanto pela muito direitista revista *Valeurs actuelles*. Um dos jornais teria se confundido a respeito dele?²⁵⁴” (Mahler, 2022). Como aponta Novak-Lechevalier, Houellebecq “tem seus fanáticos tanto à direita quanto à esquerda” (Novak-Lechevalier, 2018, l. 467): enquanto Daniel Lindenberg vê no escritor “o ‘olheiro’ do movimento neo-reacionário, Bernard Maris [...] faz dele o arauto de uma crítica ao capitalismo econômico claramente orientada à esquerda²⁵⁵” (*Loc. cit.*). Sobre essa questão, ainda em 2013, Bruno Viard, comenta que “chegou-se ao paradoxo em que a esquerda antiliberal em economia desde 1830 se tornou liberal na moral, ao passo que a direita liberal em economia se viu

²⁵³ Cf.: RTL. Houellebecq : ‘Soumission’ n'est pas un cadeau à Marine Le Pen. *RTF*, jan.2015. Disponível em: <https://www.rtl.fr/actu/politique/houellebecq-soumission-n-est-pas-un-cadeau-a-marine-le-pen-7776123244> Acesso em 15/02/2024.

²⁵⁴ Cf.: MAHLER. Michel Houellebecq a été adulé aussi bien par Les Inrocks, incarnation de la gauche morale, que par le très droitier magazine Valeurs actuelles. Un de ces journaux se serait-il trompé sur son compte ? *L'Express*, mar.2022. Disponível em: https://www.lexpress.fr/idees-et-debats/les-inrocks-ont-decouvert-que-houellebecq-n-etait-peut-etre-pas-tres-progressiste_2170685.html Acesso em 15/02/2024.

²⁵⁵ *A ses zéloteurs (et ses adversaires) de droite comme de gauche ; et quand Lindenberg y voit l'« éclairé » du mouvement néo-réac, Bernard Maris, dans son très bel essai intitulé Houellebecq économiste, en fait le héraut d'une critique du capitalisme économique très clairement orientée à gauche.*

antiliberal na moral. A originalidade de Houellebecq é que ele é antiliberal em tudo, o que o torna inclassificável²⁵⁶ (Viard, 2013, p. 25).

Nesse sentido, indagamos se o conservadorismo de Houellebecq não tem muito daquele de Marx e Engels, diante do abandono dos valores junto com o sistema feudal. A transitoriedade, o abalo contínuo das condições sociais característicos da época burguesa, em que evapora-se a estratificação e profana-se o sagrado (Marx; Engels, 2012, p. 47), constituem uma problemática ainda presente nos discursos conservadores atuais, com a diferença de não problematizarem também a exploração burguesa e o seu domínio dos meios de produção. A necessidade do capitalismo de desestruturar constantemente os instrumentos e as relações de produção, de tornar tudo obsoleto antes que se solidifique também é uma questão posta na escritura houellebecquiana. É ela que determina grande parte da quebra dos laços sociais, favorecendo o individualismo. Até a questão da sexualidade, como veremos no capítulo cinco deste trabalho, é influenciada por mecanismos biopolíticos de desestabilização, na sua fórmula excitação-frustração favorecida, por exemplo, pela pornografia e a sexualização generalizada das mídias. Quando se vê o controverso Bruno de *Particules* se entusiasmar com a distopia de Huxley, quando se assiste à transformação da vida humana na distopia do próprio Houellebecq, *Possibilité*, ambas sublinhando o forte individualismo e a estruturação de sistemas sociais cerceadores e exclusórios, cabe indagar se o oposto disto não poderia ser a sociedade sonhada por Marx e Engels em que, na associação entre as pessoas, “o livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos” (*Ibid.*, p. 69)

O próprio autor aborda a questão de seu posicionamento político mal compreendido, por exemplo, em relação ao reacionarismo que lhe é comumente atribuído. Em uma de suas correspondências a Bernard-Henri Lévy, publicadas na coletânea *Ennemis publics* (2008), ele diz ter ficado aborrecido com sua qualificação de reacionário feita por Daniel Lindenberg, que teria demonstrado, com isso, tamanha incompreensão de seus livros, que lhe ocorreu a ideia de que ele fosse um mau autor (Houellebecq, 2008, p. 118). Ele, então, logo refuta a hipótese sarcástica: “depois disse a mim mesmo que talvez ele fosse um mau leitor (ou que não me leu, que trabalhava com fichas). Finalmente reli o magnífico artigo que Philippe Muray havia dedicado às *Partículas Elementares*, intitulado: ‘*Et, en tout, apercevoir la fin*’; e voltei a ficar

²⁵⁶ *On est arrivé à ce paradoxe que la gauche antilibérale en économie depuis 1830 est devenue libérale en morale tandis que la droite libérale en économie s’est retrouvée antilibérale en morale. L’originalité de Houellebecq est qu’il est antilibéral en tout, ce qui le rend inclassable.*

tranquilo²⁵⁷” (*Loc. cit.*). Um ponto da sua provocação merece atenção: a possibilidade de que se leia sua obra através de fichas, ou seja, apenas passagens, citações e, quem sabe até, apenas reverberando o burburinho midiático que a envolve, o que nos remete à questão do debate superficial e meramente midiático sobre a obra literária, que deixa o objeto artístico em uma posição secundária. Vale lembrar, entretanto, que o próprio escritor se serve com frequência dessa acentuada midiatização.

Sobre seu conservadorismo — e não reacionarismo —, Houellebecq explica:

Um reacionário é alguém que considera preferível um estado anterior de organização social, possível de retornar, e que milita nessa direção. Agora, se há uma ideia, apenas uma, que permeia todos os meus romances, por vezes até ao assombro, é a da absoluta irreversibilidade de todo processo de degradação, uma vez iniciado. [...] em meus romances não há perdão, volta atrás, segunda chance: tudo o que está perdido está de fato, e para sempre, perdido. É mais do que orgânico, é como uma lei universal, aplicando-se também a objetos inertes; é, literalmente, entrópico. Para alguém que está tão convencido da inevitabilidade de todo declínio, de toda perda, a ideia de reação nem pode ocorrer. Se tal indivíduo nunca será reacionário, ele será, por outro lado, e muito naturalmente, conservador. Ele sempre considerará que é melhor conservar o que existe, e que funciona de alguma forma, do que embarcar em uma nova experiência. Mais sensível aos perigos do que à esperança, ele será pessimista, naturalmente triste e geralmente fácil de conviver²⁵⁸ (Lévy; Houellebecq, 2008, p. 118-119).

Essa exploração de um perfil *blasé*, descuidado da aparência, ácido em suas declarações, e com um gosto pela controvérsia se combinam com o pessimismo e a tristeza a que o autor alude nessa passagem.

Outro aspecto controverso e de difícil determinação é o posicionamento dos discursos verificados nos romances do autor francês no que diz respeito às mulheres. A maioria dos seus protagonistas demonstram ora atitudes de indiferença em relação a mulheres — reduzindo-as a mero objeto de desejo sexual —, ora as atacando diretamente — como faz o comediante Daniel I em *Possibilité* —, mas também, por outro lado, idealizando-as e as colocando como a parte da

²⁵⁷ *J'ai été en somme vexé parce que Daniel Lindenberg, en me traitant de réactionnaire, témoignait d'une telle incompréhension de mes livres que l'idée m'est venue que j'étais peut-être un mauvais auteur ; puis je me suis dit qu'il était peut-être un mauvais lecteur (ou qu'il ne m'avait pas lu, qu'il travaillait par fiches). Enfin j'ai relu le magnifique article que Philippe Muray avait consacré aux Particules élémentaires, intitulé : « Et, en tout, apercevoir la fin » ; et j'ai été rasséréiné.*

²⁵⁸ *Un réactionnaire est quelqu'un qui estime préférable un état antérieur de l'organisation sociale, possible d'y revenir, et qui milite dans ce sens. Or s'il y a une idée, une seule, qui traverse tous mes romans, jusqu'à la hantise parfois, c'est bien celle de l'irréversibilité absolue de tout processus de dégradation, une fois entamé. [...] dans mes romans il n'y a pas de pardon, de retour en arrière, de deuxième chance : tout ce qui est perdu est bel et bien, et à jamais, perdu. C'est plus qu'organique, c'est comme une loi universelle, s'appliquant aussi bien aux objets inertes ; c'est, littéralement, entropique. À quelqu'un qui est à ce point persuadé du caractère inéluctable de tout déclin, de toute perte, l'idée de réaction ne peut même pas venir. Si un tel individu ne sera jamais réactionnaire, il sera par contre, et tout naturellement, conservateur. Il considérera toujours qu'il vaut mieux conserver ce qui existe, et qui fonctionne tant bien que mal, plutôt que se lancer dans une expérience nouvelle. Plus sensible aux dangers qu'à l'espérance il sera pessimiste, d'un naturel triste, et en général facile à vivre.*

humanidade que carrega as condições para uma sociedade justa, igualitária e feliz. Por essa razão, é preciso atentar para o enunciante de cada discurso e seu papel dentro da narrativa. Por exemplo, não há dúvida que em *Possibilité* estamos diante de um comediante desiludido e aborrecido que encontra seu sucesso precisamente no proferimento de impropérios — o que diz mais sobre o seu público do que sobre ele. Quem dignifica as mulheres como o futuro da evolução humana, em *Particules* é Michel — e não Bruno, que se encontra do outro lado do espectro ideológico, o do racismo e da misoginia.

Em resumo, a pensar no sucesso de público de Daniell — devido precisamente ao seu discurso controverso —, Houellebecq parece jogar com a própria opinião pública, fazendo de seus personagens representantes de pensamentos em voga no senso comum. Ele o faz sem proteger nenhuma das partes do debate e sem excluir a si mesmo dessa crítica. Seus ataques contra outros escritores e intelectuais²⁵⁹ certamente, seguindo essa lógica, não resguardam ele próprio e, provavelmente, boa parte das críticas que se faz a ele devem contar com sua aquiescência.

Nesse sentido, alguns dos discursos veiculados nos romances, mas também sua atitude fora da ficção atraem a acusação de uma suposta tentativa deliberada de fazer provocações, criando uma persona intrigante, cujas declarações demandam atenção, o que teria o intuito de fomentar o burburinho que já é característico de suas publicações. De fato, a formação dessa persona poderia ser entendida como uma estratégia de marketing, como afirma o diretor da seção Literatura do jornal *Le Figaro*, Etienne de Montety, “Ele é acompanhado em várias das suas entrevistas por uma maquiadora, uma cabeleireira. Quer dizer que é também um estilo extremamente afetado esse de Houellebecq, que é um provocador e um homem que sabe jogar com nossa época, com seus medos, com seus fantasmas [...]”²⁶⁰ (Le Figaro, 2015).

Parece-nos, entretanto, que esse fator não é suficiente para atribuir à sua imagem pública um caráter meramente fabricado, sobretudo em relação à sua postura desabusada e cínica, bem como ao seu aparente desprezo pela vaidade relacionada à aparência física. Toda forma de cada

²⁵⁹ Como, por exemplo, o texto “Jacques Prévert é um idiota” (Houellebecq, 1998a); ou quando o autor se refere à fase terminal de Nietzsche como “ridícula” (Id., 2020b, l. 1345); ou se questiona como ainda existem jornais dispostos a publicar os “disparates” de Bourdieu e Baudrillard (l. 1773); ou ainda quando aponta uma “ignorância científica crassa” (l. 1773) em Sartre e Beauvoir e questiona como Malraux pôde ser considerado um “grande escritor”. (Loc. cit.)

²⁶⁰ *Il est accompagné dans nombre de ses interviews par une maquilleuse, une coiffeuse. C'est-à-dire que c'est aussi un style extrêmement emprêté que celui de Houellebecq, qui est un provocateur et un homme qui sait jouer avec notre époque, avec ses peurs, avec ses fantasmes [...]*. LE FIGARO, “Houellebecq : ‘Un génie du marketing’”. Disponível em: <https://video.lefigaro.fr/figaro/video/houellebecq-un-genie-du-marketing/3973449952001/>. Acesso em 15/02/2024.

indivíduo se colocar no mundo, de performar uma existência diante dos outros, é relativamente fabricada, seletiva, escolhida em alguma medida. Dissociar simplesmente a imagem de Houellebecq de sua real personalidade significaria atribuir também ao seu discurso literário uma artificialidade com o mero intuito de vender, o que não parece plausível quando se imerge no seu projeto romanesco. Todo discurso é, também, performático, ele faz parte das formas de cada indivíduo de se colocar no mundo. Quando o escritor francês trata de questões muito atuais em suas obras, ele denota uma capacidade e um interesse em dialogar com a linguagem da atualidade, de observar os discursos em voga, nos quais ele próprio, bem como o texto literário, está imiscuído. Discursos que determinam e são determinados pelo exercício da comunicação artística, que circulam em toda a cultura atravessando épocas.

Mesmo assim, o próprio autor não nega o fato de ter concordado ou cedido a táticas editoriais de fomento do burburinho midiático. Essas táticas, além de permitir utilizar as críticas em favor da divulgação das obras, acabam por favorecer discussões que não necessariamente analisam o seu conteúdo com seriedade, ou com a devida profundidade. Como aponta Pierre Jourde “o falatório em torno do texto tem mais importância que o texto²⁶¹” (Jourde, 2002, l. 204); “assim vai o debate literário: a grandes bramidos e grandes ideias gerais, fala-se de outra coisa que não as palavras impressas em uma folha de papel²⁶²” (*Ibid.*, l. 2559). Não incorramos no mesmo erro.

Se Houellebecq diz não ser reacionário, mas sim conservador, reacionário, sim, seria Bruno, em *Partículas*. Mas é ao mesmo ramo de trabalho de Houellebecq que o personagem aponta quando comenta, orgulhoso, que “todos os grandes escritores são reacionários. Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dostoiévski: só reacionários²⁶³” (Houellebecq, 1998b, p. 184). O contexto da afirmação é uma reunião de Bruno com o representante da editora Denoël, Philippe Sollers — não o renomado escritor, mas um avatar ficcional —, para tentar a publicação de um panfleto racista que ele — que é professor de literatura e escritor — havia redigido. Eis que o consciencioso editor, após elogiar o texto, lhe responde, diante da indagação sobre a possibilidade da publicação: “Mas homenzinho, você não percebe... Não estamos mais no tempo de [Louis-Ferdinand] Céline, você sabe. Não escrevemos mais o que queremos, hoje,

²⁶¹ *Le bavardage autour du texte a plus d'importance que le texte.*

²⁶² *Ainsi va le débat littéraire: à grands éclats de voix et grandes idées générales on parle d'autre chose que des mots imprimés sur une feuille de papier.*

²⁶³ *Tous les grands écrivains sont réactionnaires. Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dostoïevski : que des réactionnaires.*

sobre determinados assuntos... um texto assim poderia me trazer realmente problemas²⁶⁴” (*Loc. cit.*).

A provocação, além de sustentar indiretamente o discurso reacionário da diminuição das liberdades na atualidade, demonstra a lucidez com que o escritor francês manipula a realidade midiática por dentro de suas obras. Nesse sentido, é interessante observar uma espécie de renúncia desse tipo de debate, já esperado pela mídia. Em seu oitavo e último romance, *Anéantir* (2022), o desvio que leva ao abandono da linha narrativa da investigação dos ataques terroristas — que, neste romance, não têm, como alguns poderiam naturalmente esperar, sua autoria atribuída a fundamentalistas islâmicos — pode significar uma renúncia deste tema por parte do próprio autor: ao invés de abordar a questão e seguir dois caminhos imediatos possíveis — o do já corriqueiro ataque ao islã, ou o da sua redenção —, o autor toma a decisão neutra — ou indiferente — de abandonar a questão, mas não sem antes a fustigar: a mensagem pode ser tanto a de desistência da pauta quanto a de uma deliberada frustração das expectativas midiáticas.

Houellebecq sabe que o seu discurso literário influencia as massas, em especial a de conservadores. Quando ele desenvolve o engenhoso — e ao mesmo tempo pavoroso — enredo de *Soumission* (2015), joga diante de todos os olhares a predisposição que os franceses teriam, segundo sua ideia, de agir da mesma maneira que os muçulmanos agem em suas culturas, inclusive no que diz respeito a questões às quais os europeus se opõem com veemência, como a posição subalterna da mulher na sociedade e o cerceamento de liberdades políticas, sociais e sexuais. Ele consegue transformar a quantidade relativamente baixa de muçulmanos na França em um risco de tomada do poder por eles, mesmo as projeções de aumento dos atuais 7,5% para cerca de 10% em 2030 (Ludo, 2011)²⁶⁵ denotando um número incapaz de gerar tamanha reviravolta populacional. Ele traz, com isso, uma reflexão que já havia lançado anos antes em *Plateforme* (2001): a suposta disposição dos jovens à violência e, com isso, a formas mais severas de interação com o mundo, como através do fundamentalismo religioso, neste caso, de inspiração muçulmana — do mesmo modo que os jovens de países de cultura predominantemente muçulmana desejariam as liberdades do capitalismo, segundo sua visão. Essa insinuação não lança mão diretamente do exemplo dos jovens jihadistas europeus, mas a

²⁶⁴ *Mais, petit bonhomme, vous ne vous rendez pas compte... Nous ne sommes plus au temps de Céline, vous savez. On n'écrit plus ce qu'on veut, aujourd'hui, sur certains sujets... un texte pareil pourrait me valoir réellement des ennuis.*

²⁶⁵ Cf.: LUDO, Luis (org.). The future global muslim population: projections for 2010-2030. *Pew Research Center*. Washington, 2011. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/religion/wp-content/uploads/sites/7/2011/01/FutureGlobalMuslimPopulation-WebPDF-Feb10.pdf> Acesso em 15/02/2024.

aproximação é inevitável: jovens que aderem, por exemplo, à promessa redentora pós-morte do discurso religioso e partem para o extremismo, a violência e o terrorismo. Trata-se de uma generalização que se liga indiretamente àquela promovida por discursos reacionários: o amálgama entre fundamentalistas religiosos de inspiração islâmica e todos os muçulmanos.

Temos, então, um autor cuja obra é marcada por conservadorismo, dubiedade, um cinismo habitual, críticas de uma acidez característica, uma abordagem do sexo e de outras cenas patéticas com uma impassividade desconcertante, como sublinha Dominique Noguez, com descrições inexpressivas ou mesmo jocosas de coisas atrozes (Noguez, 2022, l. 1201). Marca o seu estilo essa disparidade, que pode gerar estranhamento, entre a gravidade e a ferocidade de certos temas e acontecimentos e uma espécie de plasticidade no tom (*Ibid.*, l. 296), que se constitui como neutro, mínimo, invisível, como se não existisse (*Ibid.*, l. 1068). Assim, também o desaparecer, o camuflar do seu estilo, pode constituir uma forma de influenciar a realidade social e política do seu tempo de modo sutil ou isento, de modo a diminuir ou negar o peso que seu discurso tem sobre essa realidade.

4.2 Diálogos literários, filosóficos e sociopolíticos de Michel Houellebecq

“Mesmo que seja visível em ti a semelhança com algum autor cuja admiração se gravou mais profundamente em ti, que essa semelhança seja a de um filho, não a de uma estátua: a estátua é um objeto morto”.
(Sêneca, *Epístolas a Lucílio*, 2004).

O presente tópico intenciona observar algumas discussões relevantes na obra de Houellebecq que permitem dar continuidade à análise sobre o pensamento expresso em sua obra ficcional, dessa vez em relação a outros autores com quem dialoga. Muitas das discussões que encontramos nos seus romances denotam uma aguçada visão da realidade atual, sem deixar de transcender para questões caras a toda a humanidade, em qualquer tempo. Com o tom cínico e a dubiedade costumeiros, seu discurso permite a proposição de leituras amplas, intertextuais, que levam a discussão sobre arte, filosofia e sociologia, por exemplo, através da explanação de cotidianos, fatos, ações e contextos corriqueiros que dão relevo aos vícios e virtudes inerentes a toda sociedade. Desse modo, propomos uma breve análise comparatista entre os romances do escritor francês e alguns desses outros pensadores segundo seus valores ideológicos, epistemológicos e literários.

É o caso de pensadores que são citados diretamente, ou que influenciam a escrita de Houellebecq, tais como Honoré de Balzac (1799-1850), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Charles Baudelaire (1821-1867), Marcel Proust (1871-1922), Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), Albert Camus (1913-1960), Alexis de Tocqueville (1805-1859), Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Auguste Comte (1798-1857). Alguns deles são muito recorrentemente referidos por personagens houellebecquianos, sendo que Balzac, Schopenhauer e Comte, por exemplo, influenciam de forma ampla as ideias e mesmo estruturas narrativas dos romances.

4.2.1 Lovecraft

Antes da publicação de seu primeiro livro em prosa em 1994, Houellebecq já havia lançado o ensaio *H. P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida*, em 1991, no qual se debruça sobre a literatura do escritor estadunidense de forma muito elogiosa. Alguns pontos desse ensaio podem servir para lançar luz sobre a produção literária do próprio Houellebecq, não necessariamente por semelhanças formais e temáticas, mas pelos seus posicionamentos críticos em termos de escritura, aos quais recorreremos eventualmente neste tópico.

O autor francês, em sua crítica ao século XX, afirma que “no plano científico e técnico, o século XX pode ser colocado no mesmo nível do século XIX. No plano da literatura e do pensamento, por outro lado, o colapso é quase inacreditável, especialmente a partir de 1945, e o balanço é consternador²⁶⁶” (Houellebecq, 2020b, l. 1773). Adiante, ele assevera que, “no plano intelectual, não restaria nada da segunda metade do século se não tivesse existido a literatura de ficção científica²⁶⁷” (*Ibid.*, l. 1780). E é nisso que ele, entre as coisas que valoriza em Lovecraft, diz se inspirar. No prefácio para a edição de 1998 de *H. P. Lovecraft*, ele diz:

A título pessoal, não acompanhei Lovecraft em sua aversão por toda forma de realismo, em sua rejeição nauseada de todo tema relacionado ao dinheiro ou ao sexo; mas talvez tenha, muitos anos depois, tirado proveito dessas linhas em que eu o louvava por ter “feito explodir o cenário da narrativa tradicional” pela utilização sistemática de termos e conceitos científicos (Houellebecq, 2020a, p. 18).

Veremos que o cientificismo é um traço muito importante na literatura houellebecquiana, não sendo, entretanto, de inspiração apenas no romancista ícone do horror

²⁶⁶ *Sur le plan scientifique et technique, le XXe siècle peut être placé au même niveau que le XIXe siècle. Sur le plan de la littérature et de la pensée, par contre, l'effondrement est presque incroyable, surtout depuis 1945, et le bilan consternant.*

²⁶⁷ *Sur le plan intellectuel, il ne resterait rien de la seconde moitié du siècle s'il n'y avait pas eu la littérature de science-fiction.*

cósmico. Mesmo assim, ele elogia o tom de “relatório de dissecação” (Houellebecq, 2020a, p. 61), comparando-o a Lautréamont, que copiou páginas de uma enciclopédia do comportamento animal (*Ibid.*, p. 61-62), e lançando: “a utilização do vocabulário científico pode constituir um extraordinário estimulante para a imaginação poética. O conteúdo ao mesmo tempo preciso, rebuscado nos detalhes e rico em segundos planos teóricos como é o das enciclopédias pode produzir um efeito delirante e extático” (*Loc. cit.*).

Nesse ensaio, que representa, segundo Houellebecq, uma “espécie de primeiro romance, de um personagem só” (*Ibid.*, p. 17), já se encontra o germe da sua célebre equiparação entre neoliberalismo e sexualidade (p. 93), três anos antes da publicação de *Extension*. É nele também que Houellebecq louva a exploração lovecraftiana de uma “desproporção de escala” (p. 65), executando uma “justaposição do minucioso e do ilimitado, do pontual e do infinito” (*Loc. cit.*). Mesmo a questão do estilo de Houellebecq pode ser pensada com base na sua análise da arquitetura em Lovecraft: para ele, um outro ponto interessante de sua obra é a construção arquitetônica, que se opõe à “insípida e enfadonha funcionalidade da arquitetura moderna” (p. 53) exatamente pela exposição de “formas simples e pobres”, no uso de “materiais frios e medíocres (que) são evidentes demais para serem mero acaso” (p. 53-54). Ou seja, o que ele aponta no que os intelectuais da época consideravam um “estilo deplorável” (p. 71) é precisamente a exposição de elementos que devemos interpretar como objetos de reprovação, a exploração não de traços que o autor aprova, mas o exato oposto, como forma de infligir ao leitor o enfrentamento do erro, condensado e hiperbolizado em muitos casos. É o que assinalamos na forma de escrever do próprio Houellebecq, nesse caso, especialmente no que diz respeito à tal forma “achatada” do seu estilo, que seria também, segundo essa lógica, um reflexo da modernidade.

Um fator que nos atrai em especial nessa relação de deferência que o escritor francês estabelece com Lovecraft é a ideia que ele lança em *Soumission* sobre a “convivência” do leitor com o autor da obra que lê. Afinal, “um livro de que se gosta é antes de tudo um livro de cujo autor se gosta, que se tem vontade de encontrar, com o qual se tem vontade de passar seus dias”²⁶⁸ (Houellebecq, 2015, p. 14). Não é apenas uma forma de jogar com os seus próprios leitores — que o amam ou odeiam —, defendendo que, se há algum valor em sua obra, por extensão, haverá algum valor nele próprio, o que resultaria em alguma medida de gosto pela sua persona. É também um sinal da forma como ele próprio escreve, como uma consequência

²⁶⁸ *Un livre qu'on aime, c'est avant tout un livre dont on aime l'auteur, qu'on a envie de retrouver, avec lequel on a envie de passer ses journées.*

natural e inevitável da sua “convivência” com suas fontes de influência. Bruno Viard aborda esse fator, relacionando o cientificismo de Houellebecq em sua formação em agronomia e informática com sua bagagem literária, filosófica e sociológica, que emergem de forma constante em seu texto (Viard, 2013, p. 23).

Assim, o cientificismo de Houellebecq não é apenas um traço da sua própria formação, mas também como um mecanismo dialógico, ou seja, como uma ferramenta referencial que aponta para suas influências, suas leituras, em especial literárias e filosóficas. A ciência é, nesse sentido, uma das formas de diálogo com os seus autores de cabeceira. Vale sublinhar o título de outro importante ensaio do escritor francês, que é dedicado ao filósofo de maior relevância para ele, como veremos no tópico a seguir: *En présence de Schopenhauer* (2017) — “em presença de Schopenhauer” em português. Ressalta-se nele a ideia de presença, de convivência com o autor dos textos no processo literário. O contexto da citação de *Soumission* (2015) acima é o de François, professor de literatura na Universidade Paris III, que fez sua tese de doutorado sobre Joris-Karl Huysmans. O romance já inicia com a afirmação: “Durante todos os anos da minha triste juventude, Huysmans permaneceu para mim um companheiro, um amigo fiel [...]”²⁶⁹ (Houellebecq, 2015, p. 11). A afirmação nos parece disparatada, mas ela se justifica pela intenção do autor de construir paralelos que são cruciais para o desenvolvimento da obra, vejamos.

O leitor acompanha, no desenrolar da intriga, esse sentimento de convivência que François nutre em relação a Huysmans, chegando o protagonista a se indagar sobre o que o escritor do século XIX faria em situações semelhantes às que ele vivencia, como no caso de sua decisão de se converter. Cabe repetir aqui que Huysmans é lembrado por sua conversão ao catolicismo, que figura em sua obra romanesca²⁷⁰, sendo convenientemente utilizado por Houellebecq como um paralelo para a conversão de François ao islã. Percebe-se aí uma espécie de bovarismo da parte de François — pela sua atitude de fuga para o plano ficcional do seu objeto de estudo, em detrimento da própria realidade — e cuja exacerbação tem, na verdade, função estrutural no enredo: pelo menos a de convencer da plausibilidade da escolha de François, juntando à sua meditação todo elemento de subjetividade possível.

²⁶⁹ *Pendant toutes les années de ma triste jeunesse, Huysmans demeura pour moi un compagnon, un ami fidèle [...].*

²⁷⁰ A conversão é tema de pelo menos três romances do autor, que formam uma trilogia: *En route* (1895), *La Cathédrale* (1898) e *L'Oblat* (1901).

Um exemplo menor desse forte sentimento de identificação com personalidades literárias pode ser observado em *Particules*, publicado dezessete anos antes: o professor de literatura e escritor Bruno Clément está em sala de aula e, durante a análise de um poema de Baudelaire, se ofende com o comentário de um aluno que o interrompe dizendo “Você tem o princípio da morte na sua cabeça, ô velho!...”²⁷¹ (Houellebecq, 1998b, p. 194). Com isso, o protagonista pensa “eu nunca entendi bem se ele se dirigia a Baudelaire ou a mim²⁷²” (*Loc. cit.*), o que permite amalgamar Bruno e Baudelaire através da afirmação que o aluno faz, que, de fato, caberia ao personagem. A dubiedade se aprofunda quando o professor reconhece que “no fundo, como comentário de texto, não era tão mal²⁷³” (*Loc. cit.*), o que poderia findar a questão, apontando a fala do aluno ao autor de *As flores do mal*. Mas, ao contrário, Bruno escolhe entendê-la como endereçada a si mesmo, posto que ele expulsa o aluno da sala em seguida.

Desse modo, propomos esboçar um breve panorama dos vários diálogos que Houellebecq desenvolve com a filosofia e a literatura, que é tema constante de discussão em seus romances, seja através de alusão a autores e obras literárias, seja por não disfarçadas similaridades praticadas como referência a autores valorizados por ele, ou pelo posicionamento crítico sobre obras de sucesso, chegando a fazer em seus romances, como vimos anteriormente, um pouco de crítica literária. A acidez característica dessas críticas, que se estendem a outros escritores de maior respaldo, como vimos anteriormente, podem ser direcionadas de forma mais ampla, como acontece em relação a Friedrich Nietzsche (1844-1900). Houellebecq afirma que “gostaria de destruir o nietzschanismo, desbaratar suas fundações²⁷⁴” (Houellebecq, 2017, p. 22), em grande parte pelas discordâncias que se observam entre este e seu antecessor, Schopenhauer, como ele afirma: “No plano estético, como em vários outros, o pensamento de Nietzsche não é nada além do exato oposto do de Schopenhauer²⁷⁵” (p. 44). Partamos, então, ao diálogo com o filósofo alemão.

²⁷¹ *T'as le principe de la mort dans ta tête ho, vieux !...*

²⁷² *Je n'ai jamais tout à fait compris s'il s'adressait à Baudelaire ou à moi.*

²⁷³ *Au fond, comme commentaire de texte, ce n'était pas si mal.*

²⁷⁴ *J'aurais aimé détruire le nietzschéisme, éparpiller ses fondations.*

²⁷⁵ *Sur le plan esthétique comme sur bien d'autres, la pensée de Nietzsche n'est rien d'autre que le l'exact contre-pied de celle de Schopenhauer.*

4.2.2 Schopenhauer

A proximidade que Houellebecq estabelece com outros pensadores nos interessa no que diz respeito à inserção de fatos da realidade na sua produção literária, o que nos possibilita analisar aqueles elementos que têm uma função na economia de cada romance, ou seja, que têm valor literário e sentido para o projeto do autor. A aguçada visão da realidade é enriquecida das reflexões de cunho filosófico e sociológico que se tornaram uma das marcas do autor. Entre os pensadores frequentemente citados em suas obras, como Saint-Simon, Tocqueville, Baudelaire, entre outros, os que manifestamente mais influenciaram sua criação literária foram Schopenhauer, Comte e Balzac. Da sua “convivência” com o filósofo alemão, não vemos apenas sair o ensaio *En présence de Schopenhauer*, mas também percebemos a sua “presença”, implícita ou explicitamente, nas reflexões de personagens e narradores de romances de Houellebecq. A sua preferência declarada por Schopenhauer em detrimento de Nietzsche é um dos fatores que parece influenciar a sua valorização da primeira metade do século XIX, nesse caso, no que diz respeito ao pensamento ocidental como um todo: “muito frequentemente, fico tentado a concluir que, no plano intelectual, nada aconteceu desde 1860²⁷⁶” (Houellebecq, 2017, p. 23-24). Em seguida, o escritor atribui a isso uma espécie de limitação da sua própria prosa:

É chato, pelo fato de viver em meio a uma época de medíocres; sobretudo quando se sente incapaz de elevar o nível. Eu não produzirei, sem dúvida, nenhum pensamento filosófico novo; penso que eu já devo ter, na idade que tenho, dado alguns sinais disso; mas eu estou quase certo de que eu produziria romances melhores se o pensamento, em torno de mim, fosse um pouco mais rico²⁷⁷ (2017, p. 24).

A provocativa afirmação demonstra o quão generalizante é o entendimento de que a época atual seria esvaziada de valor intelectual e, por extensão, de significado. Ela serve também para pensarmos o foco do autor sobre personagens — execráveis, limitados e incapazes de compreender sua condição — não como uma exaltação deles, mas como um lançar de luzes sobre a absurda forma de pensar e agir dessas pessoas, da sua marcada multiplicação na atualidade e até mesmo da sua valorização. A ascensão de fundamentalistas religiosos, de grupos extremistas e da extrema direita em diversos países é uma preocupação manifesta de pensadores e governos, como o da França.

²⁷⁶ *Assez souvent, je suis tenté de conclure que, sur le plan intellectuel, il ne s'est rien passé depuis 1860.; 1860 é o ano da morte de Schopenhauer.*

²⁷⁷ *“C'est agaçant, à force de vivre au milieu d'une époque de médiocres ; surtout lorsqu'on se sent incapable de relever le niveau. Je ne produirai sans doute aucune pensée philosophique neuve ; je pense que j'en aurais déjà, à l'âge que j'ai, donné quelques signes ; mais je suis à peu près sûr que je produirais de meilleurs romans si la pensée, autour de moi, était un peu plus riche.”*

A controversa forma de abordagem dessas questões na obra romanesca de Houellebecq permite, entretanto, a possibilidade da leitura, por essas próprias pessoas “mediócras”, como uma exaltação de tais personagens. Seria uma das consequências dessa suposta ignorância generalizada. Ou seja, o contexto de pretensa mediocridade seria o fator que teria levado o escritor a se debruçar sobre essa mediocridade — e não sobre outras questões mais “elevadas” —, de modo a discutir os problemas da atualidade; e essa mesma escolha determinaria a própria compreensão distorcida de um público que poderá não entender a proposta.

Nesse sentido, sendo a atitude intelectual de Schopenhauer, para o escritor francês, “um modelo para todo filósofo por vir²⁷⁸” (Houellebecq, 2017, p. 25), há o entendimento de que sua filosofia é “um comentário sobre as condições de conhecimento; uma epistemologia²⁷⁹” (*Ibid.*, p. 28). E essa é uma questão recorrente na prosa de ficção de Houellebecq. Desde a crítica ao acúmulo de informações como forma de apreensão do conhecimento em *Extension*, até a questão da suposta influência sociocultural do islamismo sobre a intelectualidade ocidental em *Soumission*, passando pela constante crítica aos intelectuais contemporâneos, a sua preocupação é, também, epistemológica.

Entre algumas ideias do filósofo alemão que se observam na quase totalidade dos romances houellebecquianos, está a de que a dor é inerente à vida, que a existência pendula entre tédio e sofrimento.²⁸⁰ Em uma vista panorâmica da prosa de ficção de Houellebecq, temos personagens perseguindo a realização de sua *vontade*, mas vítimas de profundos revezes, como no caso do Michel de *Plateforme* (2001), que perde Valérie, a mulher que lhe proporcionou o sentimento amoroso e a realização sexual, em um atentado terrorista; ou Bruno, de *Particules* (1998b), que, tendo finalmente encontrado uma parceira que o compreendia e aceitava, vivendo uma relação que se aproxima da felicidade, assiste à sua brusca paraplegia, que é sucedida pelo suicídio. Mas a atitude mais marcante que se observa é uma postura de negação da *vontade de vida a priori*, a que se poderia apontar como causa uma experiência de abandono na infância e na adolescência, de solidão e até de violência. Esses mesmos personagens encontraram suas respectivas mulheres de forma inesperada. Eles vagueavam sem qualquer pretensão amorosa.

²⁷⁸ *Un modèle pour tout philosophe à venir.*

²⁷⁹ *Un commentaire sur les conditions de la connaissance ; une épistémologie.*

²⁸⁰ Um exemplo em que essa ideia é textualmente expressa está em *Anéantir*: “A vida humana é constituída por uma sucessão de dificuldades administrativas e técnicas, entrecortada por problemas médicos; chegada a idade, os aspectos médicos tomam a frente.” (2022, l. 2754) — *La vie humaine est constituée d’une succession de difficultés administratives et techniques, entrecoupée par des problèmes médicaux ; l’âge venant, les aspects médicaux prennent le dessus.* A frase “o mundo é um sofrimento desenvolvido” abre o ensaio poético *Rester vivant*, livro publicado por Houellebecq em 1991. — *Le monde est une souffrance déployée.*

Em geral, os protagonistas de Houellebecq recusam a *vontade de vida*: suicidam-se, reclusam-se, abstêm-se de ter filhos, como em uma postura de negação abrangente. Em parte, essa postura pode ter relação com a sensação de ausência de sentido na existência de todos os seres. Segundo Houellebecq, “não é somente, não é nem mesmo sobretudo a atividade do homem que carrega o signo do nada: a natureza, a natureza inteira é um esforço ilimitado, sem trégua nem finalidade; ‘tudo é apenas vaidade e busca do vento²⁸¹’” (Houellebecq, 2017, p. 59-60). A citação que ele faz é do livro bíblico de Eclesiastes (1:14), retirada de seu contexto de sentido original. O autor prossegue: “Se é o mundo como um todo que é inaceitável, não é, entretanto, proibido experimentar, pela vida, um desdém particular. Não pela ‘vida humana’; pela vida. A vida animal não é somente absurda, ela é atroz²⁸²” (Op. cit., p. 60). Para o escritor, a filosofia de Schopenhauer leva a conclusões muito simples: “o mundo é uma coisa inoportuna, uma coisa que seria melhor não ser²⁸³” (*Ibid.*, p. 71). Sua filosofia ajudaria, então, a aceitar a morte, apresentando

todo o não-ser como uma extinção das dores. Ela é, entretanto, extremamente pobre em consequências práticas; se realmente a vida é dor, então o melhor a fazer, parece, é permanecer tranquilamente no seu canto esperando o envelhecimento e a morte, que resolverão o problema²⁸⁴ (*Ibid.*, p. 72).

Trata-se da negação da vida que se configura como uma forma de apatia generalizada nos protagonistas houellebecquianos, mas que, como se pode ver, não é irrefletida ou impulsiva. É o resultado das experiências dolorosas e o entendimento de seu caráter inerente à vida. Outro posicionamento de Schopenhauer que encontra reverberação no projeto literário de Houellebecq é relativo ao suicídio. O filósofo refuta a condenação desse ato praticada pelas religiões monoteístas (Schopenhauer, 2019, p. 98-99). Em Houellebecq, os exemplos frequentes desse ato são, ao contrário, colocados em questão, bem como a eutanásia voluntária, como veremos no último capítulo desta tese.

Se tanto o filósofo alemão quanto o escritor francês são tidos como pessimistas, é preciso sublinhar que os dois também são idealistas. A noção de *vontade* de Schopenhauer, na sua

²⁸¹ *Ce n'est pas seulement, ce n'est même pas surtout l'activité de l'homme qui porte le signe du néant : la nature, la nature entière est un effort illimité, sans trêve ni but ; « tout n'est que vanité et poursuite du vent ».*

²⁸² *Si c'est le monde dans son ensemble qui est inacceptable, il n'est cependant pas interdit d'éprouver, pour la vie, un mépris particulier. Pas pour la « vie humaine » ; pour la vie. La vie animale n'est pas seulement absurde, elle est atroce.*

²⁸³ *Le monde est une chose malencontreuse, une chose qui ferait mieux de ne pas être.*

²⁸⁴ *Tout le non-être comme une extinction des douleurs. Elle est par contre extrêmement pauvre en conséquences pratiques : si vraiment la vie est douleur, alors le mieux à faire, semble-t-il, est de rester tranquillement dans son coin en attendant le vieillissement et la mort, qui régleront l'affaire.*

“extrema generalidade²⁸⁵” (Houellebecq, 2017, p. 56) é uma ideia marcante na prosa de ficção de Houellebecq, sendo que ela permite equiparar o ser humano aos outros animais, não de forma aleatória ou simplista, mas com uma função na economia do texto em que se encontra. Alguns exemplos podem ser elencados como ilustração desse mecanismo.

Primeiramente, remetemos ao percurso mencionado anteriormente do experimento de manipulação genética realizado por Michel Djerzinski em *Particules* (1998b), que trabalhava com o aprimoramento das características biológicas de vacas, o que, tempos depois, seria estendido aos seres humanos. Essa prática não é diferente do que se faz costumeiramente na realidade: o experimento de técnicas científicas em outros animais anteriormente à sua aplicação em humanos. Porém, a sugestão dessa proximidade não para por aí. Observa-se uma espécie de animalização dos corpos humanos, pela sugestão de aproximação por paralelismo, por comparações diretas e até por um erotismo velado. As comparações são diversas entre personagens e seus cães, por exemplo, que são postos em paralelo, com o mesmo peso, ou referidos de modo semelhante, como acontece entre Houellebecq-personagem e o comissário Jasselin com os seus respectivos cães em *Carte*, conforme discutiremos de forma mais aprofundada no último capítulo deste estudo; ou ainda, com uma sutil sugestão erótica, como acontece em relação a Valérie e os porcos em *Plateforme*. Nos dois exemplos, vemos os corpos dos animais serem, de certa forma, equiparados, em seu sentido, aos corpos humanos. Esse amálgama, que encontra lastro na filosofia de Schopenhauer, também se apoia em Auguste Comte, em cuja doutrina, a diferença entre os seres humanos e os outros animais se constitui apenas em um “simples degrau quantitativo²⁸⁶” (Chabert, 2002, p. 188).

Como um desdobramento da contemplação estética como abordagem de apreensão e fruição do mundo, o “emprego da introspecção como método de investigação metafísica²⁸⁷” (Houellebecq, 2017, p. 55) é, também, uma ideia de Schopenhauer apontada por Houellebecq, que se faz perceber na maioria de seus protagonistas. Em geral, eles não são dados à expressão pública, à exteriorização de seus pensamentos para outros personagens. A vazão desses discursos é dada no texto narrativo, direcionada ao leitor, que, este sim, é convidado a acompanhar as meditações frequentes — e muitas vezes longas — desses personagens, bem

²⁸⁵ *L'extrême généralité de la notion de volonté chez Schopenhauer.*

²⁸⁶ *Simple degré quantitatif.*

²⁸⁷ *L'emploi de l'introspection comme méthode d'investigation métaphysique.*

como suas opiniões sobre os outros, reações aos acontecimentos, que restam incomunicadas, apenas mentalmente textualizadas, repercutidas na forma da narrativa.

O ser humano, segundo a lógica schopenhaueriana, busca satisfazer de forma constante a *vontade*, impulso vital que permeia todas as coisas, mas essa *vontade* nunca é completamente satisfeita. O sofrimento resulta do desejo e da incapacidade de o saciar. Esse desejo é uma força corporal e se realiza, por exemplo, no ato sexual, que é sempre uma questão complexa entre os protagonistas de Houellebecq. Para Schopenhauer, “se o coito não for mais desejado por si mesmo, isso quer dizer que já ocorreu a negação da vontade de vida, e nesse caso a reprodução do gênero humano se torna supérflua e sem sentido, na medida em que a finalidade já foi alcançada” (Schopenhauer, 2019, p. 111).

Afora os personagens houellebecquianos que praticam, de fato, uma busca incessante de sexo, chamamos a atenção aqui, sem prejuízo para a discussão sobre sexualidade a ser realizada no último capítulo, para alguns exemplos ilustrativos da relação conturbada com esse desejo, por motivos variados. O primeiro é Florent-Claude, de *Sérotonine*, que demonstra uma forma de apatia diante da sexualidade, nesse caso, explicada por sua alteração neuronal e pelo uso de psicofármacos. O segundo, Paul Raison, em *Anéantir*, se encontra em crise conjugal e, ao mesmo tempo, não sente desejo sexual, vindo a tentar, por curiosidade — e não por preocupação com o seu estado de saúde ou com a própria virilidade —, “reativar” seu desejo sexual recorrendo a uma prostituta. Remetemos apenas a esses dois exemplos para sublinhar a sua oposição ao caso do Michel de *Particules*, que não demonstra desejo sexual, não correspondendo às demandas de sua namorada, Annabelle, nesse quesito, e tendo, no início do romance, referido o seu desinteresse sexual pela proclamação do narrador: “seu pau lhe servia para mijar, isso é tudo²⁸⁸” (Houellebecq, 1998b, p. 21). Entretanto, no caso de Michel Djerzinski, essa resistência toma um sentido mais amplo. Ela está ligada a uma lógica metafísica que põe em questão o próprio desejo sexual e, assim, a reprodução humana, ou seja, contraria a lógica schopenhaueriana da *vontade de vida*. A negação dessa *vontade* é elemento central na filosofia de Schopenhauer, em que se defende uma busca pela paz através da abstenção dos desejos, tal como ensina a filosofia budista.

A associação entre Schopenhauer e o budismo é corriqueira. Para Houellebecq, trata-se de um “budismo temperado, humanizado, adaptado à nossa cultura, ao nosso temperamento

²⁸⁸ *Sa bite lui servait à pisser, et c'est tout.*

impaciente e ávido, às nossas frágeis disposições à renúncia²⁸⁹” (2017, p. 74-75). Essa correspondência se observa especialmente pela sua proposta de negação dos prazeres como forma de sair do círculo vicioso dos desejos encadeados ininterruptamente e, assim, encontrar a felicidade pacífica e contemplativa²⁹⁰. Essa lógica não chega a ser defendida de forma direta em Houellebecq, mas está inserida em diversos pontos de sua obra romanesca. A negação, seja da *vontade de vida*, seja da busca dos desejos, é uma constante. O que traz desconforto é o desequilíbrio dessas recusas: em *Particules* (1998b), Bruno, que tem um comportamento “errático” (2020b, l. 2547), que é dado ao desejo carnal, nega a *vontade de vida* na sua apatia, no seu rancor transformado em agressividade e na sua indisposição emocional; Michel nega o desejo sexual e demonstra intelectualmente o favorecimento da *vontade de vida*, embora ela se manifeste nele de forma enviesada e intermitente. Michel tem consciência do amor de Annabelle, se compadece de sua vontade, de seus sonhos, e termina por corresponder a algumas de suas expectativas, mas não demonstra ser o que ele sente, o que deseja voluntariamente. A sua apatia também é marcante. A diferença é que ela se encobre de uma espécie de resignação dedicada ao seu projeto científico²⁹¹, no qual ele persegue o “melhoramento” de espécies com o intuito de contribuir para um melhor funcionamento do mundo, favorecendo a expressão da *vontade* de cada ser, mas em consonância com as aspirações humanas, de modo a trazer felicidade.

Essa busca pela felicidade não tem sentido de forma isolada, segundo a lógica do romancista francês. Ela pressupõe a coletividade, a união de pessoas em torno de uma crença, ou seja, uma religião, mesmo que não seja teísta, como é o caso do positivismo comtiano. Os ataques ao islamismo por parte de personagens houellebecquianos é de grande conhecimento em diversas instâncias. Mas um elemento que parece ser central nesse posicionamento é a crítica ao monoteísmo feita, por exemplo, em *Plateforme*: considerando que o catolicismo se afastou do monoteísmo, tornando-se relativamente politeísta, pela formação da santíssima trindade, o advento dos santos e a invenção dos anjos, ele teria se tornado, então, mais propício à paz, enquanto a passagem ao monoteísmo seria um impulso para o embrutecimento (Houellebecq,

²⁸⁹ *Un bouddhisme tempéré, humanisé, adapté à notre culture, à notre tempérament impatient et avide, à nos faibles dispositions au renoncement.*

²⁹⁰ O filósofo alemão usa diferentes termos para referir-se ao estado do sujeito em quem ocorre a negação da vontade que apontam para alguma felicidade com tal negação, pois, quando ela se dá, ou seja, quando se suspende o ciclo “da impulsão e da evolução sem fim, [...] da passagem eterna do desejo ao receio, da alegria à dor” (Schopenhauer, 2001, p. 430), então surge uma paz que é “mais preciosa que todos os bens da razão, esse oceano de quietude, esse repouso profundo da alma, essa serenidade inquebrantável [...]” (Loc. cit.).

²⁹¹ Segundo Houellebecq, Michel Djerzinski, junto com Jed Martin, está no grupo de seus personagens que têm um interesse intelectual na vida fora de sua própria vida, opondo-se a Bruno e ao Michel de *Plateforme*, que têm uma atitude mais errática, fechando-se em seus próprios desejos (Houellebecq, 2020b, l. 2535).

2001, p. 244). Segundo Houellebecq, “uma religião pode muito bem subsistir unicamente pelo terror (é o caso de todos os monoteísmos)²⁹²” (*Id.*, 2017, p. 57). Essa ideia é manifestamente inspirada no pensamento schopenhaueriano (*Id.*, 2020b, l. 2968).

4.2.3 Comte

A atenção às questões religiosas e a proposta de união entre os seres humanos em uma forma de culto revela uma proximidade do pensamento houellebecquiano com o de outro filósofo de grande importância para a sua obra e que é declaradamente uma de suas influências maiores: Auguste Comte, o pai do positivismo e um dos fundadores da ciência que ele nomeou sociologia. Houellebecq chega a declarar: “Comte é uma das minhas influências maiores²⁹³” (Houellebecq, 2020b, l. 2949). E mesmo a ideia de que as sociedades ocidentais se encaminham para um fim é, segundo o escritor, possível se observar no pensamento comtiano. Ele diz que “Comte é interessante em muitos aspectos: é ele quem expressa da maneira mais completa e mais sistemática o fato de que, depois da Revolução, a sociedade perdeu suas bases, e não poderá se manter por muito tempo sem religião²⁹⁴” (*Ibid.*, l. 2939).

Desplechin, o diretor do departamento de biologia do CNRS²⁹⁵, chefe de Michel Djerzinski, um dos protagonistas de *Particules*, expõe o seguinte pensamento sobre religião.

Cheguei a pensar que as religiões são, acima de tudo, tentativas de explicação do mundo; e nenhuma tentativa de explicar o mundo pode subsistir se colidir com nossa necessidade de certeza racional. A prova matemática, a abordagem experimental são conquistas definitivas da consciência humana. Sei muito bem que os fatos parecem me contradizer, sei muito bem que o islã — de longe a mais estúpida, a mais falsa e a mais obscurantista de todas as religiões — parece estar ganhando terreno atualmente; mas este é apenas um fenômeno superficial e transitório: a longo prazo, o islã está condenado, ainda mais seguramente que o cristianismo²⁹⁶ (Houellebecq, 1998b, p. 271).

²⁹² *Une religion peut très bien subsister uniquement par la terreur (c'est le cas de tous les monothéismes).*

²⁹³ *Comte est l'une de mes influences majeures.*

²⁹⁴ *Comte est intéressant à beaucoup d'égards : c'est celui qui exprime de la manière la plus totale et la plus systématique le fait qu'après la Révolution la société a perdu ses bases, et que ça ne va pas pouvoir tenir, à long terme, sans religion.*

²⁹⁵ Centro Nacional de Pesquisa Científica, o maior organismo público voltado para o fomento de pesquisas da França.

²⁹⁶ *J'en suis venu à penser que les religions sont avant tout des tentatives d'explication du monde ; et aucune tentative d'explication du monde ne peut se tenir si elle se heurte à notre besoin de certitude rationnelle. La preuve mathématique, la démarche expérimentale sont des acquis définitifs de la conscience humaine. Je sais bien que les faits semblent me contredire, je sais bien que l'islam — de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste de toutes les religions — semble actuellement gagner du terrain ; mais ce n'est qu'un phénomène superficiel et transitoire : à long terme l'islam est condamné, encore plus sûrement que le christianisme.*

O raciocínio que introduz a crítica ao islã é de que toda explicação do mundo — incluindo as religiões — devem corresponder à “necessidade de certeza racional”, matemática. Esse pensamento é precisamente o centro da doutrina comtiana, que defende o racionalismo e o cientificismo como caminho para uma sociedade próspera. A sua “religião da humanidade” propõe a execução dessa e de outras premissas em um sistema que une política, sociedade e religião. Em entrevista concedida em 2017, Houellebecq afirma a sua inspiração no positivismo comtiano, referindo precisamente *Particules*: “O fato que a ciência tenha se tornado exatamente positivista, que não haja entidade metafísica por trás das leis, reabre, na realidade, a possibilidade de um fundamento religioso²⁹⁷” (Houellebecq, 2020b, l. 2946). Mas como sustenta David Jérôme, Houellebecq tenta ultrapassar o projeto positivista de Comte, pelo alcance do *espírito positivo*, que viria, segundo o filósofo, substituir os dois anteriores, o *espírito teológico* e o *espírito metafísico*, entendidos por ele como “formas arcaicas do saber, sem método e sem objetividade²⁹⁸” (Jérôme, 2014, p. 140).

A questão é, mais uma vez, epistemológica. Mas, neste caso, irá ultrapassar o cientificismo e o conhecimento para adentrar em questões sociológicas mais transcendentais — amor, altruísmo, união — junto a transformações biológicas que alterariam a própria ideia de humanidade, fundando uma nova espécie, uma nova ordem social e uma nova religião, baseada nesses preceitos. É como realizar, na ficção, o projeto malsucedido²⁹⁹ — e impossível à época — de Comte.

Em *Possibilité* (2005a), esse tema volta à tona como uma espécie de desdobramento dos avanços científicos narrados em *Particules* (1998b), embora não seja apontada nenhuma ligação entre as duas histórias. Mas as premissas são quase as mesmas: alterar geneticamente a humanidade de modo a torná-la assexuada e imortal; um sistema é criado para o cultivo intelectual de cada *neo-humano*, que segue os preceitos da “Irmã suprema”, no que pode ser entendido como referência ao “Grande Ser” comtiano, as duas entidades representando uma

²⁹⁷ *Le fait que la science soit devenue exactement positiviste, qu'il n'y ait pas d'entité métaphysique derrière les lois, rouvre en réalité la possibilité d'un fondement religieux.*

²⁹⁸ *L'esprit positif représente la relève des deux anciens esprits qui l'ont précédé : l'esprit théologique (rapport de connaissance fondé sur la représentation d'images : mythe, allégorie religieuse etc.) et l'esprit métaphysique (rapport de connaissance fondé sur la recherche de causes abstraites, détachées de l'observation). Ces deux formes de l'esprit représentent, d'après Comte, non pas des formes d'ignorance, mais des formes archaïques du savoir, sans méthode et sans objectivité.*

²⁹⁹ Como disse em entrevista, Houellebecq leva em conta o fato de Comte ter fracassado em seu projeto de “uma religião compatível com o estado das ciências” (Houellebecq, 2020b, l. 3017): “Simplesmente eu acabei me surpreendendo com esse fato histórico evidente: é que o próprio Comte fracassou completamente” (Loc. cit.). — *Une religion compatible avec l'état des sciences. Simplement j'ai fini par être frappé par ce fait historique évident : c'est que Comte lui-même a complètement échoué.*

conjunção de todos os seres humanos e *neo-humanos*. Esse romance dá grande passo no que, em *Particules* (1998b), é apenas idealizado no epílogo, como uma projeção futura: o enredo de *Possibilité* (2005a), por outro lado, se situa no tempo em que ocorrem essas alterações biológicas, cerca de dois mil anos depois da nossa época. Nele se executa em completude o projeto positivo que Comte não foi capaz de imaginar, possibilitado pelo avanço científico projetado por Houellebecq, que parte do conhecimento científico e tecnológico que temos hoje. Mesmo a solidão dos *neo-humanos* em suas cavas não é um problema, já que, como lembra George Chabert, “o homem da era positiva não sofre mais pela solidão³⁰⁰” (Chabert, 2002, p. 191). Como aponta o estudioso, as primeiras páginas de *Particules* já antecipam a superação do “universo da separação”:

Agora que a luz em torno de nossos corpos se tornou palpável,
Agora que nós chegamos ao destino
E que deixamos para trás o universo da separação,
O universo mental da separação,
Para nos banhar na alegria imóvel e fecunda
De uma nova lei
Hoje,
Pela primeira vez,
Nós podemos retrair o fim do antigo reino³⁰¹ (Houellebecq, 1998b, p.10, grifo nosso).

A aceção religiosa dos problemas sociais da época posterior à Revolução Francesa³⁰² até a atualidade é uma particularidade tanto do escritor quanto do filósofo: os dois fazem o diagnóstico de um mal ocidental: a ausência de uma crença que possibilitasse ao homem se transcender destrói os laços sociais, tornando-lhe impossível o enfrentamento do seu destino mortal (Chabert, 2002, p. 193). Se sublinharmos aqui a defesa constante de Houellebecq do altruísmo, é a Comte que devemos a própria criação da palavra.

É de Comte, também, a forma ateuista de pensar uma organização social de caráter religioso. Como aponta Novak-Lechevalier, importante estudiosa do trabalho do escritor francês, em seu recente livro *Misère de l'homme sans dieu: Michel Houellebecq et la question de la foi* (2022), embora Comte afirmasse a força moral do cristianismo e concordasse com a ocupação de um lugar desse culto na sociedade moderna, ele defendia uma religião inspirada

³⁰⁰ *L'homme de l'âge positif ne souffre plus de la solitude.*

³⁰¹ *Maintenant que la lumière autour de nos corps est devenue palpable, / Maintenant que nous sommes parvenus à destination / Et que nous avons laissé derrière nous l'univers de la séparation, / L'univers mental de la séparation, / Pour baigner dans la joie immobile et féconde / D'une nouvelle loi / Aujourd'hui, / Pour la première fois, / Nous pouvons retracer la fin de l'ancien règne.*

³⁰² A Revolução de 1789, já inserida em um contexto de forte industrialização e urbanização, não levou a uma desestruturação apenas do campo da política e do trabalho, afetou também a estrutura religiosa profundamente (Novak-Lechevalier, 2022).

diretamente nos Evangelhos, sem a influência dos dogmas e sem a tutela do clero (Novak-Lechevalier, 2022, l. 299). Do mesmo modo, as frequentes reflexões de personagens houellebecquianos sobre religião não apontam para uma divindade: seu olhar permanece constantemente voltado para a vida humana em sociedade. Ele não entende a religião como um sistema de crenças reveladas aos seres humanos, mas sim como uma busca pela unidade da humanidade, recusando, por um lado, o materialismo, que se opõe a religiões, e, por outro, o cristianismo, que despreza o corpo (*Loc. cit.*). A pesquisadora nos faz lembrar o teor da crítica que Michel Djerzinski faz aos hippies, que, segundo ele “erraram completamente a essência da religião ao considerá-la como uma prática individual baseada na meditação, na busca espiritual etc.” (Houellebecq, 1998b, p. 257). Estaria aí, portanto, mais um elemento que contribuiu para o individualismo que personagens como ele acusam frequentemente na atualidade, a revolução cultural de 1968. Novak-Lechevalier, ao concordar com a premissa de que Houellebecq realiza, e até mesmo ultrapassa, o projeto de Comte, a quem faltava o conhecimento de avanços científicos que só hoje vislumbramos, lembra que o escritor o faz imaginando a ciência e a tecnologia médica serão responsáveis por liberar a humanidade de suas paixões, permitindo, assim, atingir a sua missão, qual seja o restabelecimento da humanidade aos seres humanos, qualidade que se tornou impossível pelo hedonismo e o individualismo proveniente da geração de 1968 (Novak-Lechevalier, 2022, l. 433).

Em *Soumission* (2015), acompanhamos o protagonista, François, às voltas com a decisão de se converter ao islamismo e adentrar em seu sistema político-religioso, retornando da aposentadoria compulsória e casando-se com duas mulheres, uma mais velha e outra mais jovem, uma para cozinhar e outra para relações sexuais, ambas designadas a ele por um sistema que se pretende correspondente ao status do marido — quase uma metáfora da ideia neoliberal de meritocracia. A essa altura, as mulheres já haviam sido retiradas dos postos de professoras das universidades. O sistema — escolhido pelo sufrágio popular — já se encontrava instalado em toda a França. O que pesa sobre a sua decisão não são os valores e os sentidos espirituais do culto, mas sim os elementos citados acima, que garantiriam uma vida tranquila com um salário alto e, em especial, com o fim da necessidade de um engajamento intelectual importante, pelo menos no que diz respeito ao ensino de literatura — quando François aceita a proposta de voltar a trabalhar na universidade, sob o novo regime, ele pensa: “era realmente o fim da minha

vida intelectual³⁰³” (Houellebecq, 2015, p. 299). Ou seja, esse sistema seria, segundo sua visão, essencialmente inculto. Desse modo, ele

não considera a teologia do islã, mas exclusivamente o seu lugar na sociedade. Ou mais exatamente seu papel político e ainda... tudo o que ele considera é que isso lhe permite abdicar de sua responsabilidade política. [...] François se converte não por convicção, mas por submissão ao poder político-religioso, capaz de restabelecer senão a harmonia, ao menos a *ordem* na sociedade³⁰⁴” (Novak-Lechevalier, 2022, l. 458, grifo nosso).

O peso que se dá a essa característica do islamismo de ser, antes de tudo, uma entidade política, é sintetizado na epígrafe à última parte do romance: “Se o islã não é político, ele não é nada³⁰⁵” (Houellebecq, 2015, p. 235). Mas essa crença religiosa não exclui a fé em uma divindade, pelo contrário, Alá é cultuado de forma fervorosa entre os muçulmanos. Quem isola a parte teológica do islã é François. Ele realiza individualmente, portanto, a aspiração de Comte de uma sociedade religiosa sem um deus. Na dimensão coletiva, temos uma França que se submeteu ao islã através do sistema político já existente no país, e não pela fé. Considerando que o nome próprio François, assim como o gentílico *français*, vem do latim medieval *francus*³⁰⁶, esse é mais um mecanismo discursivo de Houellebecq, que constitui uma metonímia entre o protagonista e todo o seu povo. Vale ressaltar, também, que à época de publicação do livro, François Hollande era o chefe maior do Estado francês: tudo é possibilidade quando o jogo de palavras e sentidos é de praxe na obra de um autor.

Quando Michel Djerzinski está criticando os hippies em uma conversa com seu irmão, Bruno, ele diz que, “segundo Auguste Comte, a religião tem o papel de levar a humanidade a um estado de unidade perfeita.” Ao que seu irmão retruca: “Comte és tu!³⁰⁷” (Houellebecq, 1998b, p. 258). Ele mesmo, Michel personagem, mas também o próprio Michel autor! O seu positivismo perpassa toda a sua obra. Engenheiro agrônomo de formação, se assemelha ao politécnico de formação Auguste Comte, e empreende, através do texto ficcional, a aplicação

³⁰³ *C'était vraiment la fin de ma vie intellectuelle.*

³⁰⁴ *Ne considère pas la théologie de l'islam mais exclusivement sa place dans la société. Ou plus exactement son rôle politique et encore... tout ce qu'il considère, c'est qu'il lui permet d'abdiquer sa responsabilité politique. [...] François se convertit non par conviction mais par soumission au pouvoir politico-religieux, capable de rétablir sinon l'harmonie, du moins l'ordre dans la société.*

³⁰⁵ *Si l'islam n'est pas politique, il n'est rien.*

³⁰⁶ Cf. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS, verbete "-ais". Disponível em <https://www.cnrtl.fr/definition/-ais> Acesso em 15/02/2024. Até o século XIX, a pronúncia das duas palavras ainda se misturavam. Apenas com a reforma de 1835, as pronúncias /wa/, de François, e /E/, de français, foram definidas como diferentes, tanto na oralidade quanto na escrita. (CIBOIS, 1989, p. 5)

³⁰⁷ *Selon Auguste Comte, la religion a pour seul rôle d'amener l'humanité à un état d'unité parfaite ; Comte toi-même!*

da abordagem científica à observação e à descrição da sociedade (Novak-Lechevalier, 2022, l. 288).

Se Michel representa a busca da unidade perfeita, cabe a Bruno a representação do oposto. Como sugere Chabert, “Bruno será para Michel Houellebecq a ocasião privilegiada para se debruçar sobre questões da liberdade e da parcela de determinismo no comportamento humano³⁰⁸” (Chabert, 2002, p. 190). Desse modo, o protagonista seria, de acordo com o vocabulário comtiano, o elemento sintomático da sua época; seu irmão, Michel, é positivista, enquanto Bruno é materialista (*Ibid.*, p. 187).

David Jérôme (2014) chama atenção para uma característica que observamos em todo o romance *Extension* (1994), mas que se concentra de certa forma no capítulo “O jogo da praça do Vieux Marché”: traços textuais de uma postura de observação científica. Como exploramos anteriormente, os protagonistas houellebecquianos são introspectivos e observadores. Em vários momentos, essa observação se constitui como um mecanismo de caráter científico para uma análise das pessoas e das situações. Assim, no referido capítulo, o protagonista inicia alguns dos parágrafos com as seguintes expressões: “Eu me instalo sobre uma das lajes de concreto [...]” (Houellebecq, 1994, p. 69); “Eu observo inicialmente [...]”; “Eu observo em seguida [...]”; “Eu observo enfim [...]” (p. 70). E então, o narrador finaliza: “Durante alguns minutos eu pude observar tudo isso *de maneira estritamente objetiva*” (p. 71, grifo nosso). Para Jérôme, *Extension* poderia ser visto como o romance que declina as tonalidades da observação (JÉRÔME, 2014, p. 143). Ele relembra o que diz o narrador no último capítulo do livro: “Faz muito tempo que o sentido dos meus atos parou de aparecer claramente para mim. Digamos, ele não me aparece mais com frequência. O resto do tempo, eu fico mais ou menos em posição de observador!³⁰⁹” (Houellebecq, 1994, p. 152-153).

O mesmo tipo de marca textual acontece em outros pontos do romance: no capítulo em que o narrador, ao ir ao supermercado, passa por um cadáver caído no chão, ele observa a cena — sem parar muito, para “não manifestar curiosidade mórbida” (*Ibid.*, p. 66), conversa com a atendente da loja para formular seu entendimento: “*a conclusão que eu tiro disso é que se pode muito facilmente passar da vida para a morte — ou não fazê-lo, em certas circunstâncias*³¹⁰” (p.

³⁰⁸ *Bruno sera pour Michel Houellebecq l'occasion privilégiée pour se pencher sur les questions de la liberté et de la part de déterminisme dans le comportement humain.*

³⁰⁹ *Il y a longtemps que le sens de mes actes a cessé de m'apparaître clairement. Disons, il ne m'apparaît plus très souvent. Le reste du temps, je suis plus ou moins en position d'observateur!*

³¹⁰ *Ne pas manifester de curiosité morbide ; la conclusion que j'en tire, c'est qu'on peut très facilement passer de vie à trépas - ou bien ne pas le faire, dans certaines circonstances.*

67, grifo nosso). A objetividade científica se expressa, inclusive, na frieza do narrador, que pensa: “um pau se pode sempre seccionar; mas como esquecer a vacuidade da vagina?³¹¹” (p. 47). Como nos diversos outros momentos em que a questão discutida se centra no corpo, vemos nesse exemplo a postura cientificista observativa aplicada à anatomia do corpo de maneira técnica e objetiva. Como ressalta Dominique Noguez, “o narrador houellebecquiano está do lado da objetividade — ele é a objetividade³¹²” (Noguez, 2022, l. 1808, grifo do autor). E é esse tratamento extremamente objetivo e material do corpo, com a frieza típica do protagonista, que expressa uma postura análoga ao tratamento científico, por exemplo, em áreas que envolvem anatomia. David Jérôme chega a abordar a crueldade do protagonista de *Extension*, relacionada à sua postura cientificista de implementação experimental de uma teoria: o planejamento e a execução do plano para fazer Tisserand matar a jovem da boate L’Escale. O estudioso aponta desde a manipulação, pelo protagonista, da frustração de Tisserand, a compra de uma faca, colocada no porta-luvas do carro, até o lance final, com a sugestão do assassinato ao colega. Segundo ele,

Pode-se também ler esse capítulo como o experimento concreto da teoria da extensão do domínio da luta. O narrador usa uma nova máscara, a do experimentador, quer dizer, do mestre desse jogo que é a experimentação positiva. Ele se coloca em cena como o mestre do jogo: no hotel, enquanto Tisserand se prepara, o narrador joga dominó sozinho: “eu jogava com cada um dos dois adversários a cada rodada”. É o narrador que controla o protocolo. É ele quem define os parâmetros do sistema. Tudo está previsto³¹³ (Jérôme, 2014, p. 145).

Vê-se, então, a ilustração de um protocolo positivo de experimentação, pela determinação dos parâmetros dentro de um sistema. No capítulo sete da segunda parte, dentro de um dos bestiários, o narrador — um cão que dialoga com seu companheiro — desenvolve uma reflexão sobre a relação de casais em público. Nela, podemos ver um método científico em execução, com observação, aplicação de uma teoria, tratamento objetivo dos fatos observados e sistematização das conclusões que se tiram de modo a sustentar a teorização:

Exemplo número 1. Consideremos um grupo de jovens que estão juntos pelo período de uma noite, ou de férias na Bulgária. Entre esses jovens existe um casal formado anteriormente; chamemos o jovem de François e a jovem de Françoise. Nós obteremos um exemplo concreto, banal, facilmente observável.

Abandonemos esses jovens às suas divertidas atividades, mas recortemos antes da sua experiência uma amostragem de segmentos temporais aleatórios que nós filmaremos

³¹¹ *Une bite, on peut toujours la sectionner; mais comment oublier la vacuité d'un vagin?*

³¹² *Le narrateur houellebecquien est du côté de l'objectivité — il est l'objectivité.*

³¹³ *On peut aussi lire ce chapitre comme l'expérimentation concrète de la théorie de l'extension du domaine de la lutte. Le narrateur revêt un nouveau masque, celui de l'expérimentateur, c'est-à-dire du maître de ce jeu qu'est l'expérimentation positive. Il se met en scène comme le maître du jeu : à l'hôtel, pendant que Tisserand se prépare, le narrateur joue seul aux dominos : «je jouais la main des deux adversaires à la fois ». C'est le narrateur qui contrôle le protocole. C'est lui qui définit les paramètres du système. Tout est prévu.*

com uma câmera rápida escondida no cenário. Perceberemos por uma série de medições que François e Françoise passam cerca de 37% de seu tempo a se beijar, a se tocar de forma carinhosa, enfim, a esbanjar as marcas da maior ternura recíproca. Repitamos agora a experiência anulando o ambiente social supracitado, quer dizer, François e Françoise estarão sozinhos. A porcentagem logo cai para 17%³¹⁴ (Houellebecq, 1994, p. 87).

Todo o método é executado de forma objetiva, como se estivéssemos diante de ratos de laboratório, com a diferença do teor fortemente sociológico do experimento. Após um segundo exemplo e mais algumas páginas de elucubração, o mesmo tom é utilizado para a conclusão:

Depois de ter percorrido com um olhar lento e frio o escalonamento dos diversos apêndices da função sexual, o momento me parece chegado de expor o teorema central da minha apocritica. Utilizarei, para isso, a alavanca de uma formulação condensada, mas suficiente, que segue:
*"A sexualidade é um sistema de hierarquia social"*³¹⁵ (Houellebecq, 1998b, p. 92-93, grifo do autor).

O mesmo tom cientificista se observa logo em seguida, com a conclusão: "*Seja como for, o amor existe, já que se pode observar seus efeitos*³¹⁶" (Ibid., p. 94, grifo do autor). Os exemplos são frequentes e não se restringem ao seu primeiro romance. Em *Particules* (1998b), por exemplo, vemos a transfiguração da lei comtiana dos *três estados* (Comte, 2002) na base da construção do enredo dedicada à sua parte ontológica: as três mutações metafísicas, cuja terceira se desenvolve no romance. O que, para Comte, eram três estados históricos da sociedade, o *estado teológico*, o *estado metafísico* e o, então sugerido por ele, *estado positivo*; para o narrador de *Particules* são a mutação metafísica realizada pelo cristianismo, aquela decorrente do advento da ciência moderna (no século XIX) e a terceira e última, a "mais radical" (Houellebecq, 1998b, p. 8), que viria a ser implementada pelos estudos de Michel Djerzinski e seus sucessores: a transformação biológica da humanidade que viria a alterar toda a forma de vida dessa espécie no mundo. O encaixe é perfeito: o primeiro estado e a primeira mutação são teológicos, a segunda alteração, nos dois casos, é científica e a terceira, também nos dois

³¹⁴ *Exemple numéro 1. Considérons un groupe de jeunes gens qui sont ensemble le temps d'une soirée, ou bien de vacances en Bulgarie. Parmi ces jeunes gens existe un couple préalablement formé; appelons le garçon François et la fille Françoise. Nous obtiendrons un exemple concret, banal, facilement observable.*

Abandonnons ces jeunes gens à leurs divertissantes activités, mais découpons auparavant dans leur vécu un échantillonnage de segments temporels aléatoires que nous filmerons à l'aide d'une caméra à grande vitesse dissimulée dans le décor. Il ressort d'une série de mesures que Françoise et François passeront environ 37 % de leur temps à s'embrasser, à se toucher de manière caressante, bref à se prodiguer les marques de la plus grande tendresse réciproque.

Répetons maintenant l'expérience en annulant l'environnement social précité, c'est-à-dire que Françoise et François seront seuls. Le pourcentage tombe aussitôt à 17 %.

³¹⁵ *Après avoir parcouru d'un regard lent et froid l'échelonnement des divers appendices de la fonction sexuelle, le moment me semble donc venu d'exposer le théorème central de mon apocritique. J'utiliserai pour cela le levier d'une formulation condensée, mais suffisante, que voici:*
"La sexualité est un système de hiérarchie sociale."

³¹⁶ *Quoiqu'il en soit l'amour existe, puisqu'on peut en observer les effets.*

exemplos, está em vias de ocorrer, em fase de proposição, e visa a manipular a forma de relação entre os seres humanos com vistas a gerar ordem e progresso. Comte não foi bem-sucedido em seu intento, mas Djerzinski sim.

Em *Plateforme* (2001), podemos citar outros exemplos da postura cientificista pela observação e teorização objetiva dos acontecimentos: Michel é um exímio observador: em um dos passeios que faz na Tailândia com o grupo de turistas, sua postura vai desde “um longo período observando as rãs” e os outros animais em movimento dentro de uma bacia (Houellebecq, 2001, p. 65) até as pessoas transitando na “situação de urgência que teve que se apresentar quando da atribuição das mesas [para o almoço, que] não era nada mais que um *round de observação*” (*Ibid.*, p. 66, grifo do autor). Assim, ele passa de uma observação à outra, com a mesma postura distanciada e sagaz, em busca da oportunidade de assistir ao acontecimento de coisas que ele já conhece em teoria.

É o que acontece, em uma dimensão coletiva, quando da sua proposta de criação do sistema internacional de turismo sexual, como uma forma de sustentar a teoria do protagonista de que a vida social, pela sexualidade, seria mais ordenada e justa através de uma fórmula que favorecesse o acesso igualitário à sexualidade. Em termos comtianos, segundo Jérôme, *Plateforme* poderia ter como título “*Tratado positivo de reorganização mundial do turismo*”³¹⁷ (Jérôme, 2014, p. 145). O romance narra, então, a execução da teoria pela criação do sistema turístico que permitirá analisar de forma objetiva não só os ganhos da empresa, mas também a sua dimensão sociológica. O único fator contrário ao método, com poder de ruir o sistema, não pôde ser previsto, simplesmente por não estar no campo da razão, não ter lastro no intelecto, mas sim na tirania colérica que não cabe na lógica positiva: o sangrento atentado terrorista perpetrado por fundamentalistas religiosos.

O mesmo tipo de mecanismo se dá em *Carte*, em que o protagonista, o artista plástico Jed Martin, realiza uma série de sessenta e cinco pinturas a óleo representando diversas profissões, entre antigas e novas, da sociedade contemporânea, como uma espécie de estudo sistemático da sua função nesse contexto:

as condições de produção de uma dada sociedade podem ser reconstituídas por meio de um certo número de profissões-tipo, cujo número [...] pode ser fixado entre dez e vinte. Na parte numericamente maior da série de “ofícios” [...], Jed Martin representa nada menos que quarenta e duas profissões-tipo, oferecendo, assim, para o estudo das condições produtivas da sociedade de seu tempo, um espectro de análise particularmente amplo e rico. Os vinte e dois quadros seguintes, centrados em

³¹⁷ *Traité positif de réorganisation mondiale du tourisme.*

confrontos e encontros, classicamente denominados "série de composições empresariais", visando dar uma imagem relacional e dialética do funcionamento da economia como um todo³¹⁸ (Houellebecq, 2010, p. 117-118).

Outro elemento importante na obra romanesca de Houellebecq que está em consonância com o pensamento comtiano é a valorização do amor, entendido de forma ampla, a ternura e o altruísmo, mais um conjunto de impulsos instintivos que nos une aos outros animais. Segundo Chabert, “A religião para a humanidade da idade positiva não é uma mera criação do intelecto. Ela encontra sua verdade no amor, sentimento compartilhado por todo o reino animal. Esse amor se expressa de forma soberana no amor desinteressado pelos outros, no altruísmo³¹⁹” (Chabert, 2002, p. 190), sendo no feminino que se tem esse sentimento mais desenvolvido. Continua o teórico: “é assim que o culto da mulher será naturalmente central na Religião da Humanidade” (*Ibid.*, p. 190). É assim, também, que se preconiza em letras garrafais, em duas passagens de *Particules*: “AMANHÃ SERÁ FEMININO” (Houellebecq, 1998b, p. 123; 311).

A feminilidade é frequentemente exaltada nos romances de Houellebecq. São as personagens femininas que demonstram compaixão, amor e altruísmo. Se em Comte o amor é desinteressado e, desse modo, permite desviar o ser humano do egotismo e reforçar o laço social, a mulher não é apenas o objeto de amor do homem, mas também o concentra as qualidades que, segundo Chabert, faltam aos homens: amor, sacrifício, devoção (Chabert, 2002, p. 199). Essa é a visão de Chabert, que parece coincidir com a de alguns dos narradores de Houellebecq, embora outra parte deles demonstrem o oposto.

A descrição que ele evoca parece se encaixar perfeitamente com Cécile, a irmã de Paul Raison, protagonista de *Anéantir*. Compreensiva, dedicada, disposta a se sacrificar pela felicidade dos outros, em especial sua família, que luta para manter unida. Mas algumas dessas qualidades também se encontram na Valérie de *Plateforme*, em Christiane, Annick e Annabelle em *Particules*; mas não em Véronique, em *Extension*, que demonstra egoísmo e desdém em relação ao protagonista, seu ex-namorado, ou em Yuzu, em *Sérotonine*, que abandona Florent-Claude com indiferença. Prudence, a mulher de Paul Raison, em *Anéantir*, passa, por outro

³¹⁸ *Les conditions de production d'une société donnée peuvent être reconstituées au moyen d'un certain nombre de professions-type, dont le nombre [...] peut être fixé entre dix et vingt. Dans la part numériquement la plus importante de la série des « métiers » [...], Jed Martin ne représente pas moins de quarante-deux professions-type, offrant ainsi, pour l'étude des conditions productives de la société de son temps, un spectre d'analyse particulièrement étendu et riche. Les vingt-deux tableaux suivants, axés sur des confrontations et des rencontres, classiquement dénommés la « série des compositions d'entreprise », visant, eux, à donner une image, relationnelle et dialectique, du fonctionnement de l'économie dans son ensemble.*

³¹⁹ *La religion pour l'humanité de l'âge positif n'est pas une simple création de l'intellect. Elle trouve sa vérité dans l'amour, sentiment partagé par l'ensemble du règne animal. Cet amour s'exprime souverainement dans l'amour désintéressé pour autrui, dans l'altruisme.*

lado, por um processo de transformação, à medida que a doença de seu marido avança e eles voltam a se entender como casal.

Nesses casos em que a relação se dá com mulheres com que os personagens têm um laço conjugal, a questão do altruísmo passa também pelo sexo. Trata-se de uma disposição sexual em contraste com exigências estéticas sobre o corpo. Bruno, em *Particules*, por exemplo, desenvolve diversas reflexões analíticas em relação aos corpos de mulheres com quem se relaciona. Aquela com quem ele se envolve de maneira mais profunda, com quem cria um laço que parece se constituir como emocional, embora uma emoção embrionária, não seria o perfil ideal de suas escolhas anteriormente. Mulher madura, Christiane estabelece com Bruno uma relação de liberação sexual e de entrega, uma entrega mais de altruísmo que de satisfação sexual própria. Ainda assim, sem muito simplificar a leitura do caso, a relação permanece dependente da sexualidade. A noção que parece subjazer a esses fatores é de que a sexualidade, bem como outros elementos que representam o desejo do corpo, é uma conturbação constante da vida, que impede esses personagens de se relacionarem por amor, que os torna dependentes do ciclo vicioso que gera sofrimento.

Sendo Michel o representante do oposto dessa atitude, a abstinência sexual, ele encontra, enquanto cientista, e pensando no conjunto da humanidade, um incontornável problema em relação a essa resignação: o simples fato de a sexualidade determinar a reprodução da espécie. Eis por que a ideia de retirar da sexualidade o meio de reprodução está de acordo com “religião” positivista, já que ela faz prevalecer o grupo sobre o indivíduo (Chabert, 2002, p. 200). Frédéric Hubczejak, discípulo de Michel Djerzinski, responsável por implementar as primeiras ações para a alteração genética imaginada pelo primeiro, aponta a variação genética decorrente do sistema de reprodução sexuado como sendo “precisamente a fonte da maior parte dos nossos infortúnios” (Houellebecq, 1998b, p. 312). A sexualidade é um dos aspectos marcantes da escritura de Houellebecq, também pela sua abordagem objetiva e crua dos atos sexuais. Ao considerar esse aspecto como uma espécie de método analítico, pode-se ver em seu projeto a possibilidade de que a teoria do sexo como raiz dos problemas humanos seja desenvolvida aos poucos, inclusive na narração do ato sexual, através de uma abordagem de observação objetiva, sendo esse ato também a ilustração da problemática em si, com as consequências negativas que a busca constante, bem como a prática sexual, traz para a vida dos personagens.

4.2.4 Balzac

“Quanto mais sua vida é infame, mais o homem se apega a ela; ela é então um protesto, uma vingança em todos os instantes³²⁰” (Balzac, 2006, l. 7365). Eis a epígrafe do terceiro romance de Houellebecq, *Plateforme* (Houellebecq, 2001, p. 5). Dir-se-ia o mesmo dos personagens houellebecquianos, que quanto mais são infames, mais o público se apega a eles. O sofrimento, a perturbação, a angústia diante da vida são o ponto chave do discurso de Houellebecq para sustentar a maior parte de suas teorias sociais. A vida infame elevada ao ápice, combinada com uma pretensão de generalidade desses personagens-exemplo, serve como mecanismo discursivo dentro do seu sistema literário. Cada personagem é construído dentro da ficção de modo a representar todo um grupo de pessoas do meio externo. É uma fórmula de personagens arquetípicos que Honoré de Balzac (1799-1850) explorou com genialidade em seu extenso projeto romanesco, cuja semelhança passamos a explorar em Houellebecq.

Evidentemente, as obras dos dois autores são díspares, em especial no que tange ao volume de textos. Balzac compôs a sua Comédia Humana com noventa e um romances e cerca de dois mil personagens. E não só o volume de trabalho não é comparável, como também não sabemos o peso que a obra romanesca do escritor francês vivo mais lido na atualidade terá para a história da literatura no futuro. Não é impossível que o grande sucesso de Houellebecq se dê mais em função das turbulências midiáticas que envolvem seus romances, como acusa Jean-Philippe Domecq³²¹. Não nos cabe, aqui, comparar os dois autores em termos de valor, mas apenas apontar algumas das diversas reverências que o escritor contemporâneo faz em sua escritura àquele que lhe aparece como uma grande inspiração.

O apego à vida infame pode ser lido como mais um recurso de negação, nesse caso, de negação da morte, da cessão à destruição e ao nada. Apegar-se às suas vidas é um meio de vingar-se do mal e da morte, mas, ao mesmo tempo, uma maneira de não lutar, de abster-se também da própria busca dessa morte, constituindo, assim, a vida como um longo impasse. Quando Houellebecq, em seu ensaio sobre Lovecraft em 1991, diz que “evidentemente, a vida não tem sentido. Mas a morte tampouco” (Houellebecq, 2020a, p. 25), ele justifica grande parte

³²⁰ *Plus sa vie est infâme, plus l'homme y tient ; elle est alors une protestation, une vengeance de tous les instants.* A citação é de *Esplendores e misérias das cortesãs* (1838-1847), obra que compõe as Cenas da vida parisiense da Comédia Humana.

³²¹ Cf.: LE MONDE. “O que restará de Michel Houellebecq não é sua obra, mas o fato que ela foi abundantemente comentada” (« *Ce qui restera de Michel Houellebecq n'est pas son œuvre, mais le fait qu'elle a été abondamment commentée* ».) Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2023/01/07/ce-qui-restera-de-michel-houellebecq-n-est-pas-son-uvre-mais-le-fait-qu-elle-a-ete-abondamment-commentee_6157011_3232.html Acesso em 15/02/2024.

das atitudes e dos humores dos protagonistas que viria a criar. No início de sua primeira prosa ficcional, por exemplo, o protagonista, envolto em um tédio e em ideações suicidas, demonstra desânimo inclusive com a ideia da morte: “E no entanto, você continua não tendo vontade de morrer³²²” (*Id.*, 1994, p. 13), o que, ao final do romance, intensifica-se, trazendo uma vontade de estar morto, que se acompanha, então, de uma resignação sisífica: “Eu gostaria de estar morto. Mas ‘há um caminho a percorrer, e é preciso o percorrer³²³’” (*Ibid.*, p. 154) Essa resignação é o protesto balzaquiano de todos os instantes, é uma “oposição permanente, um recurso permanente à vida” (*Id.*, 2020a, p. 96), é, segundo Houellebecq, “a mais elevada missão do poeta nesta terra” (*Loc. cit.*).

O projeto balzaquiano encontra importantes ecos nos romances aqui analisados, em primeiro lugar no que diz respeito à sua postura analítica diante da sociedade da sua época. Assim como em Houellebecq, a observação de caráter cientificista e a formulação de quadros ficcionais ilustrativos das problemáticas políticas, econômicas e sociais em seus romances de tese situam Balzac como precursor do realismo na França. Daniell, quando afirma ser “um observador acerbo da realidade contemporânea” (Houellebecq, 2005a, p. 142), diz em seguida que é “um balzaquiano *médio light*³²⁴” (*Loc. cit.*, grifo do autor), remetendo exatamente a esse teor analítico do grande romancista francês.

Segundo Gaëtan Picon, a Comédia Humana, mais que o fruto de uma inspiração gratuita, é o resultado de uma observação ou de uma imaginação objetiva (Picon, 1956, p. 21). Imaginação tão fundada na realidade que é passível de consubstanciação, pela narrativa pormenorizada do cotidiano, mas também pelo método analítico voltado para a “natureza social” que, como diz o narrador do romance balzaquiano *Modeste Mignon*, “é uma natureza dentro da natureza³²⁵” (Balzac, 2016a [1844], l. 220). O olhar que é lançado sobre essa natureza social, que marcou a história literária, como apontam Mitterand *et al.* (1986), por uma “vontade nova de lucidez e de explicação na representação da realidade histórica e social³²⁶” (Mitterand *et al.*, 1986, p. 213), pode ser destacado também em Houellebecq. Ora, como lembra Jacques Dubois, a própria fundação do romance já tinha como função ser um instrumento de investigação da realidade social (Dubois, 2000, l. 5909).

³²² *Et, cependant, vous n'avez toujours pas envie de mourir.*

³²³ *J'aimerais être mort. Mais " il y a un chemin à parcourir, et il faut le parcourir ".*

³²⁴ Un balzacien *medium light*.

³²⁵ *La nature sociale, qui est une nature dans la nature [...].*

³²⁶ *Volonté nouvelle de lucidité et d'explication dans la représentation de la réalité historique et sociale.*

Assim, o trabalho balzaquiano que Houellebecq parece tentar, por vezes, emular revela uma tendência realista-naturalista pela “nomenclatura, a classificação das espécies humanas, fundando-se sobre a hipótese de um corpo social idêntico à fauna natural³²⁷” (*Loc. cit.*). A construção dos personagens houellebecquianos, em uma escala muito menor, distribui essas figuras em contextos relativamente variados, à semelhança do que faz o personagem Jed Martin em *Carte* (2010). O panorama sistemático desenvolvido por ele, em sessenta e cinco quadros retratando profissões, permite remeter de forma direta ao projeto literário de Balzac. No prefácio de edição completa d’*A comédia humana*³²⁸, Balzac diz que o escritor pode ser um “pintor [...] dos tipos humanos, [...] o nomenclador das profissões³²⁹” (Balzac, 2017 [1855]). Como lembra Agathe Novak-Lechevalier (2018), o romance houellebecquiano adota globalmente o mesmo método: “ele faz uma varredura, de romance a romance, de diferentes tipos sociais e profissionais³³⁰” (Novak-Lechevalier, 2018, l. 1534).

É interessante observar que esses tipos sociais são minuciosamente escolhidos de modo a construir fórmulas ou criar contradições produtivas para cada enredo. Para citar poucos exemplos, temos o Michel de *Plateforme* como um turista sexual que, por acaso, em uma dessas viagens, envolve-se com Valérie, importante colaboradora de uma empresa multinacional de turismo, o que permitirá a criação do sistema internacional de turismo sexual tão polemizado dentro e fora do romance. Outro caso é o do protagonista de *Extension*, técnico em informática que, como explanado anteriormente, se encontra bem-posicionado para criticar o acúmulo de informações da atualidade. A mesma contradição aparente, que tem intuito de exacerbar o efeito dos acontecimentos na economia da obra, é a de François, protagonista de *Soumission*, que, professor universitário, culto, polido, de quem se supõe uma lógica igualitária, libertária e pacifista, é escolhido como o personagem representativo de uma submissão lúcida e refletida a um regime político-religioso misógino, hierarquizante e empedernido.

Outras temáticas podem ser apontadas como coincidentes entre os dois escritores, por exemplo em relação à tecnologia voltada para a alteração do corpo. Em *Peau de chagrin*³³¹

³²⁷ *La nomenclature, la classification des espèces humaines en se fondant sur l’hypothèse d’un corps social identique à la faune naturelle.*

³²⁸ BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine*. [S. l.]: Arvensa Éditions, 2017.

³²⁹ *Un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l’archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l’enregistreur du bien et du mal.*

³³⁰ *Le roman houellebecquien adopte globalement la même méthode. Il balaie, de roman en roman, différents types sociaux et professionnels.*

³³¹ *Pele de onagro*, na tradução em português.

(2013 [1831]) temos a instigante história de um suicida que tem acesso a um objeto de caráter místico, a pele de um equino asiático que dá ao seu portador o poder de realizar seus desejos em troca da diminuição, a cada desejo, do seu tempo de vida. Essa espécie de precursor da ficção científica moderna não só aborda o jogo com o sentido da vida, do suicida que passa a temer a morte, mas também a resistência ao uso de aparatos artificiais como forma de alterar o curso da vida, assim como em *La Recherche de l'absolu*³³² (2016b [1834]), em que o protagonista arruína sua vida e a de sua família na tentativa de desenvolver um elixir de longevidade.

O envelhecimento, o individualismo, a ganância e a relação viciosa com o dinheiro, a discussão da sexualidade em relação ao poder econômico, por exemplo, são temas caros a Balzac que permanecem importantes na atualidade, integrando vistosamente a prosa ficcional de Houellebecq. Nesse sentido, os dois autores se inserem e também influenciam discussões em suas respectivas épocas, sendo, inclusive, e provavelmente por essa característica de buscar temas muito atuais, vistos como visionários. Por exemplo, em *Illusions perdues*³³³ (2013 [1837-1843]), ao mesmo tempo em que se expõem consequências negativas da intensa industrialização, que viria a se intensificar nos anos seguintes, explora-se também o grande desenvolvimento da imprensa, que viria a ser uma das tecnologias mais importantes do século XIX, revolucionando, junto ao gênero romance, a literatura e a comunicação em geral.

A sexualidade como um valor econômico e social influenciou a escritura dos dois autores, embora de formas diferentes, de acordo com os seus contextos de produção. Balzac abordou a problemática das relações de poder que influenciam a sexualidade: o uso do sexo como forma de exploração de mulheres por homens ricos; ou, ao contrário, como meio de ascensão social de mulheres pela manipulação sexual desses homens ricos; o subjugo sexual e as uniões matrimoniais baseadas no poder econômico e social; acontecimentos que fazem parte do sistema sociocultural da época e que mostram relação entre a sexualidade e o poder econômico. Em Houellebecq, como sabemos, a mesma relação de dependência entre os planos sexual e econômico é desenhada. Sua originalidade está na formulação de uma equivalência entre a luta econômica e a luta da conquista sexual, que é feita no seu primeiro romance, *Extension* (1994), e perpassa a maioria dos outros. Essa equivalência resulta na clivagem da crítica ao liberalismo, que estaria determinando todas as relações sociais, inclusive nesses dois campos. Contudo, conforme ressalta Bruno Viard, à época de Balzac, “o domínio da luta já está

³³² *Em busca do absoluto*, na tradução em português.

³³³ *Ilusões perdidas*, na tradução em português.

em extensão” (Viard, 2013, p. 71), o que leva a uma conversa entre Vautrin e Rastignac em *Père Goriot* (2006 [1835]):

Uma rápida fortuna é o problema que se propõem a resolver neste momento cinquenta mil jovens que se encontram na sua posição. Você é uma unidade desse número. [...] É preciso que vocês se comam uns aos outros como aranhas em um pote, já que não há cinquenta mil boas vagas em Paris. [...] A vida é talvez considerada como um combate perpétuo entre os ricos e os pobres³³⁴ (Balzac, 2006, l. 2862).

Assim, a forte liberação sexual ocorrida em especial na segunda metade do século XX figura como componente relevante dentro das obras de Houellebecq, o que Viard relaciona com a ideia de revolução, para comparar esse contexto com o de Balzac, que viveu à época posterior à Revolução Francesa e passou pela Revolução de Julho de 1830³³⁵, enquanto Houellebecq escreve após 1968: nos dois casos, têm-se as histórias de famílias decompostas após passar por eventos revolucionários (Viard, 2013, p. 14). Além disso, segundo o estudioso, Balzac também tinha questões com a própria mãe, assim como Houellebecq com a sua. Os dois teriam realizado um alargamento sociológico a partir de seus próprios dramas pessoais, formulando a mesma crítica ao individualismo (*Loc. cit.*). Os sinais desses problemas com os pais podem, então, ser analisados em uma passagem de *Extension* na qual o narrador protagonista se desloca para uma posição de onisciente e conta:

Foi num dia 26 de maio que eu fui concebido, ao final da tarde. O coito aconteceu na sala, sobre um tapete pseudopakistanês. No momento em que meu pai tomava minha mãe por trás, ela teve a ideia infeliz de estender a mão para acariciar seus testículos, de modo que a ejaculação aconteceu³³⁶ (Houellebecq, 1994, p. 150).

A data é lembrada pelo protagonista no dia em que ele deixa o hospital psiquiátrico. Não se trata do dia do seu nascimento, mas o de sua concepção, fator que causa estranhamento, pela implausibilidade do conhecimento de tal data pelo personagem. Mas trata-se aí de um deslocamento ficcional do narrador-personagem, que abandona a posição de relator da sua experiência tácita e parte para a exploração daquilo que vem a ser mais ficcional que a própria ficção em que o relato se insere, o que é sublinhado pela mudança de foco narrativo. A mãe que busca os testículos do pai provocando-lhe a ejaculação poderia revelar a sugestão de uma Gaia, na *Teogonia* de Hesíodo (1995): o filho Cronos abandonando seu ventre e emasculando o pai,

³³⁴ *Une rapide fortune est le problème que se proposent de résoudre en ce moment cinquante mille jeunes gens qui se trouvent tous dans votre position. Vous êtes une unité de ce nombre-là. [...] Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot, attendu qu'il n'y a pas cinquante mille bonnes places à Paris. [...] La vie peut être considérée comme un combat perpétuel entre les riches et les pauvres.*

³³⁵ A Revolução de Julho (*Les trois glorieuses*), foi a segunda revolução francesa, que ocorreu entre os dias 27, 28 e 29 de julho de 1830, os três “gloriosos” dias que dão nome ao acontecimento histórico em francês.

³³⁶ *C'est un 26 mai que j'avais été conçu, tard dans l'après-midi. Le coït avait pris place dans le salon, sur un tapis pseudo-pakistanaï. Au moment où mon père prenait ma mère par derrière, elle avait eu l'idée malencontreuse de tendre la main pour lui caresser les testicules, si bien que l'éjaculation s'était produite.*

Urano, e o destronando em seguida? Houellebecq talvez não fosse tão longe, e a sugestão é muito vaga para ser sustentada por nós. Mas o contexto de investida contra os pais, frequente em sua obra, é marcante em sua escritura. Viard ressalta aí uma importante temática balzaquiana, apontando o peso do rancor que a passagem denota e a relação da data em questão com a realidade:

Esta criança indesejada não foi amada! Tudo por causa da liberação sexual dos anos 60, sensível a cada detalhe: eles fazem amor 1) estilo cachorrinho, 2) no final da tarde, 3) na sala, 4) sobre um tapete à moda hippie. A obscenidade bem calculada dessa cena atinge o alvo: com sexualidade bem liberada, infância bem negligenciada. Aquele que não foi desejado e amado será muito pouco amável e muito pouco amado. Se é picante ver uma criança descrever a cena de sua concepção como se ela estivesse lá, somos solicitados a observar que o dia da alta da clínica psiquiátrica é o aniversário dessa concepção indesejada, um 26 de maio, sendo Houellebecq ele mesmo nascido em 26 de fevereiro. É um verdadeiro cartão de visita de sua identidade depressiva que o personagem nos entrega³³⁷ (Viard, 2013, p. 67).

O problema da filiação é abordado com certa frequência nos romances de Houellebecq. Não apenas em relação à ausência de amor materno, mas também no sentido de um embate com o pai. Referimos aqui superficialmente o tema que será explorado no próximo capítulo desta tese, apenas como ilustração desse embate, através de dois exemplos, considerando-os passíveis de aproximação, por exemplo, com a relação problemática de Rastignac com seu pai em *Le père Goriot*. Em *Particules*, o narrador menciona uma disputa que ocorreria naturalmente entre Bruno e seu filho, entrando os dois, inclusive, em uma disputa sexual pelas jovens (Houellebecq, 1998b, p. 167); além disso, ele se refere ao próprio pai como um macaco com um celular na mão (*Ibid.*, p. 27). Em *Plateforme*, o desdém com que o protagonista refere repetidas vezes seu pai morto também é sintomático dessa relação muito problemática.

As semelhanças são dignas de nota, inclusive no que diz respeito à vida pessoal dos dois escritores, que, cada um à sua maneira, refletiram em suas obras. Nesse sentido, o traço autobiográfico e a questão da separação entre autor e obra, por exemplo, conceitos importantes para a forma romanesca como a conhecemos hoje — consolidada à época de Balzac —, retornam à discussão com Houellebecq, por meio da exploração de sua forma, que ele implementa. Como afirmam Mitterand et. al., Balzac “é o primeiro personagem de sua obra³³⁸”

³³⁷ *Cet enfant non désiré n'a pas été aimé ! Tout cela à cause de la libération sexuelle des années 60, sensible à chaque détail : on fait l'amour 1) en levrette, 2) en fin d'après-midi, 3) au salon, 4) sur un tapis à la mode hippie. L'obscénité bien calculée de cette scène tape dans le mille : à sexualité bien libérée, enfance bien délaissée. Qui n'a pas été désiré et aimé sera bien peu aimable et bien peu aimé. S'il est piquant de voir un enfant décrire la scène de sa conception comme s'il y était, il nous est demandé de bien noter que le jour de la sortie de la clinique psychiatrique est l'anniversaire de cette conception non désirée, un 26 mai, Houellebecq étant lui-même né un 26 de février. C'est une vraie carte de visite de son identité dépressive que nous délivre le personnage.*

³³⁸ *Honoré de Balzac lui-même est le premier personnage de son œuvre.*

(Mitterrand et. al., 1986, p. 213). Mas essa existência dentro da obra só pode se dar de forma indireta, mediada pela ficção e, portanto, não pode ser afirmada de forma abrangente. É o que sugere o próprio Balzac no primeiro prefácio de *Peau de chagrin*, quando diz que “é muito difícil persuadir o público de que um autor pode conceber o crime sem ser o criminoso!”³³⁹ (Balzac, 2013, l. 5315). Não se pode, sabe-se muito bem hoje, imputar diretamente ao autor ideias que figurem em sua obra, princípio de que se serve Houellebecq para realizar seu jogo literário-midiático. Mas o próprio realismo pode ser apontado como um mecanismo que estabelece, ao mesmo tempo em que afronta, esse princípio: ele é o que permite à ficção se aproximar da realidade sem que se lhe aponte intromissão, ao mesmo tempo em que permite explorar os limites dessa proximidade. Nesse quesito, Viard observa que o realismo de Houellebecq se inscreve no realismo balzaquiano e que nos dois autores se observa a carência do amor materno, bem como os dois precisavam evidenciar os seus respectivos contextos pós-revolucionários que produziram a desordem em suas famílias, o que faz com que o realismo de seus trabalhos represente não apenas um acerto de contas, mas uma intensificação em relação ao simples ressentimento (Viard, 2013, p. 71).

Agathe Novak-Lechevalier salienta que, caso se procure um ponto de observação para ter uma visão panorâmica da paisagem houellebecquiana, “bem como em Balzac ou em Baudelaire (eu não tomo esses exemplos ao acaso), é a carência de amor materno e o assombro da decomposição, seja de decomposição orgânica, familiar ou sociológica³⁴⁰” (Novak-Lechevalier, 2022, l. 2617). Bruno Viard, com base nisso, chega a dizer que “pode-se facilmente ler toda a obra de Balzac, assim como as de Baudelaire e Proust... e de Houellebecq, como a queixa de uma criança privada de amor materno³⁴¹”. Bruno, em mais uma associação de si mesmo com Baudelaire, ilustra essa assertiva em *Particules*, enquanto conta uma história a Christiane: “Ainda assim, tudo ficou um pouco deprimente, e eu acabei recorrendo a Baudelaire. A ansiedade, a morte, a vergonha, a embriaguez, a nostalgia, a infância perdida... nada além de assuntos indiscutíveis, temas sólidos³⁴²” (Houellebecq, 1998b, p. 193).

³³⁹ *Il est cependant bien difficile de persuader au public qu'un auteur peut concevoir le crime sans être criminel !*

³⁴⁰ *Si l'on cherche l'observatoire d'où l'on a une vue panoramique sur l'ensemble du paysage houellebecquien, comme chez Balzac ou comme chez Baudelaire (je ne prends pas ces exemples au hasard), c'est la carence d'amour maternel et la hantise de la décomposition, qu'il s'agisse de décomposition organique, familiale ou sociologique.*

³⁴¹ *On peut sans peine lire toute l'œuvre de Balzac, à l'instar de celles de Baudelaire ou de Proust... et de Houellebecq, comme la plainte d'un enfant privé d'amour maternel.*

³⁴² *Il n'empêche que tout cela devenait un peu déprimant, et j'ai fini par me tourner vers Baudelaire. L'angoisse, la mort, la honte, l'ivresse, la nostalgie, l'enfance perdue... rien que des sujets indiscutables, des thèmes solides.*

Um último fator que parece assemelhar os dois autores é o fato de eles serem conservadores e, cada um à sua maneira, paradoxalmente fomentam mudanças em seus contextos. A parcela biográfica da prosa de Balzac tem grande influência de suas opiniões católicas e monarquistas (Viard, 2013, p. 70), embora ele tenha sido responsável pelo fortalecimento — e a própria elaboração — de toda uma ideologia romântica de altruísmo e igualdade social que viria, junto ao positivismo comtiano, a influenciar até mesmo Marx e Engels, o que poderia ser visto como uma contradição.³⁴³

Do mesmo modo, como vimos, é difícil determinar o posicionamento ideológico de Houellebecq, que se diz conservador, mas que, em sua crítica ferrenha ao neoliberalismo e suas consequências sociais, por exemplo, permite-se aproximar de uma ideologia tipicamente de esquerda, o que ajuda a confundir o entendimento do seu posicionamento político. Essa possibilidade dupla de leitura de seus textos tem chance de tender para a recusa daquilo que é exposto em suas obras, levando ao fortalecimento de ideologias progressistas.

Mas uma diferença pode ser apontada entre os dois escritores franceses: o uso da ideia de dissolução das relações sociais como instrumento narrativo, a contaminação, em Houellebecq, da ideia de dissolução na própria forma romanesca. Como ressalta Novak-Lechevalier,

Se a Comédia humana retrata uma forma de desintegração da sociedade, apresenta-se como um universo de encontros e interações, no qual os personagens se projetam constantemente uns nos outros. O narrador de *Extension du domaine de la lutte*, ao contrário, faz do romance um gênero ameaçado em seu próprio ser pelo “apagamento progressivo das relações humanas”³⁴⁴ (Novak-Lechevalier, 2018, l. 1202).

Houellebecq não criou um Rastignac, personagem balzaquiano que atua em vários romances da Comédia Humana, ele se limita a empregar em cada protagonista aspectos recorrentes. Quanto à “ameaça” à forma romanesca, esse é apenas um exemplo de uma prática recorrente em Houellebecq: a discussão do gênero dentro do discurso ficcional, bem como a exploração de suas possibilidades, junto a fórmulas e jogos narrativos que determinam o seu fazer literário. Esse tipo de jogo sutil se junta às outras fórmulas que denotam disposição para

³⁴³ Cf.: SAYRE, R.; LÖWY, M. Marx, Engels et les écrivains romantiques. In: *Em pauta*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 41, p. 204-219, jan.-jun. 2018.

³⁴⁴ *La Comédie humaine, si elle peint une forme de désagrégation de la société, se donne comme un univers de rencontres et d'interactions, dans lequel les personnages ne cessent de se projeter les uns vers les autres. Le narrateur d'Extension du domaine de la lutte fait au contraire du roman un genre menacé dans son être même par "l'effacement progressif des relations humaines".*

um exercício literário que enriquece o texto, tais como as já abordadas por nós no capítulo dois e aquelas, mais ligadas diretamente ao corpo, que passamos a observar.

5 SEXUALIDADE, MORTE E FRAGMENTAÇÃO DO CORPO NA PROSA FICCIONAL DE MICHEL HOUELLEBECQ

Encaminhamo-nos para a finalização das propostas de reflexão sobre o corpo determinadas pelo trabalho literário de Michel Houellebecq em sua proposição de alguns assuntos de grande importância para o presente estudo. O tema do sexo em Houellebecq já havia sido abordado por nós no capítulo três deste estudo como um dos elementos de fetichização. Neste último capítulo, propomos refletir sobre a sexualidade de forma ampla, enquanto instância eminentemente corpórea, bem como a própria experiência sexual, tal como explorada pelo escritor francês e cuja abordagem se produz de maneira a colocar o corpo em questão. Outro assunto relevante que abordamos anteriormente, para tratar do estilo houellebecquiano, e que retomamos aqui, é a violência, que permeia principalmente as discussões sobre sexo, masculinidade e morte desenvolvidas neste capítulo.

Considerando que o foco da escritura houellebecquiana se concentra em um perfil padrão — homens ocidentais de meia idade — e que a presença feminina se faz de forma secundária, ou ao menos pouco aprofundada, o nosso estudo se detém mais ao apanhado de questões envolvendo a problemática do masculino nas sociedades ocidentais contemporâneas, com a qual Houellebecq trabalha primordialmente e de cuja discussão participa de forma relevante. A mulher da sua prosa ficcional, como veremos, transita, a depender do contexto e do personagem masculino em questão, entre a simples submissão e uma idealização relativamente vaga, na qual transitam personagens femininas responsáveis pela compreensão da problemática masculina na atualidade.

Finalizamos o presente estudo com a análise das representações literárias do corpo fragmentário, segundo a nossa hipótese desse corpo em dissolução como metáfora da premissa houellebecquiana da destruição dos laços sociais na atualidade. Essa fragmentação se insere no contexto do desaparecimento, tanto material, no sentido de morte, quanto lógico, nas diversas formas que o indivíduo encontra de se ausentar, de se separar do convívio social, das próprias experiências e até em relação a si mesmo. Desse modo, unem-se à discussão da morte e do desaparecer temas muito frequentes na obra romanesca de Houellebecq: o suicídio e a eutanásia.

5.1 União em um só corpo: o sexo e o feminino nos romances de Houellebecq

“Que homem sábio não preferiria que a natureza nos tivesse recusado todas as volúpias?”

Santo Agostinho (Foucault, 2021d, p. 406).

Um tema que é comumente remetido de início, em relação a Michel Houellebecq, é a frequente presença de cenas de sexo em seus romances. Embora o autor não pareça tentar inovar em suas abordagens desses atos, em relação a outras obras literárias já consagradas, chama a atenção a objetividade e crueza com que cenas de sexo são narradas na sua prosa de ficção. Embora essas cenas não se restrinjam a uma abordagem meramente centrada na genitália, esse foco é um dos elementos que marcam a escritura do autor. Veremos neste capítulo que há em seus romances duas formas opostas nesse sentido: de um lado, a centralidade na genitália, do outro, uma experiência erótica ampla no sentido corpóreo — e afetivo, como consequência. Na primeira forma, sublinha-se a falta de um desfrute preeminente no gozo, a experiência relativamente brusca, desprovida de sensualidade, ou meramente responsiva, fisiológica, do prazer. Essa forma de experiência sexual, que se constitui denunciadora do próprio mundo em que vivemos, parece seguir o mesmo padrão de “planicidade” observado no âmbito linguístico, mas não só: sublinhamos também aí mais um reflexo do desamparo geral, da melancolia paralisante, do impulso de fuga, de desaparecimento, da tentativa de extirpação das fontes do sofrimento, entre as quais a sexualidade e o sexo em específico têm frequentemente primazia.

Veremos ainda como a problemática mais ampla, da sexualidade, na ficção em prosa de Houellebecq, é perpassada por várias das outras questões ontológicas discutidas anteriormente neste estudo, como a reificação, a dificuldade das relações — aqui, especificamente as sexuais, amorosas e familiares — bem como a posição da mulher e outras questões controversas, como a pedofilia e o turismo sexual. As questões ligadas ao sexo têm aí proeminência, dada a frequência e o peso delas na economia de cada romance.

A atividade sexual constitui uma parte importante da vida do ser humano, não apenas por causa da reprodução, mas também pelo fato de a nossa espécie ser capaz de ultrapassar essa necessidade biológica e constituir, para além dela, uma atividade erótica (Bataille, 1987). De acordo com Michel Foucault (2021a, 2021b, 2021d), desde a Antiguidade, fomos estimulados a falar sobre esse assunto de forma sistemática, a entender o sexo como uma unidade fictícia que agrupa tanto elementos anatômicos, quanto funções biológicas, além de condutas, sensações e prazeres, o que permitiu sustentar uma universalidade do significante “sexo” (Foucault, 2021a, p. 168). Ele é, então, visto como uma instância subjacente ao próprio ser humano, um ponto imaginário estabelecido como um dos dispositivos de saber e poder (*Ibid.*, p. 98) que o coloca como determinante para que o humano tenha acesso à própria inteligibilidade, à totalidade do seu corpo, à sua identidade (p. 169). Esse status de centralidade

e universalidade do sexo determina que ele seja algo a se buscar, que suscite vontade, “desejo de tê-lo, de aceder a ele, de descobri-lo, libertá-lo, articulá-lo em verdade” (p. 170).

Foucault sublinha que, desde o século XVIII, estabeleceram-se “quatro grandes conjuntos estratégicos, que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo” (*Ibid.*, p. 98), que são a histerização do corpo da mulher, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer perverso (p. 99). Esses dispositivos de sexualidade sofreram alterações depois de Foucault. A excitação constante, a superficialidade e a casualidade das relações sexuais não são meramente voluntárias. São parte do projeto capitalista cíclico de excitação, estímulo ao consumo e frustração. Como aponta Preciado, “O biocapitalismo farmacopornográfico não produz coisas, mas idéias variáveis, órgãos vivos, símbolos, desejos, reações químicas e afetos. Nos campos da biotecnologia e da pornocomunicação, não há objetos a produzir, trata-se de inventar um sujeito e produzi-lo em escala global” (Preciado, 2018, l. 570). Ele faz parte de um sistema de saber-poder que, segundo o filósofo, não fora conceituado por Foucault em sua formulação do biopoder (2005; 2008; 2021a), e representa um terceiro sistema, que não é “soberano nem disciplinar, nem pré-moderno nem moderno” (*Ibid.*, l. 957).

Hoje observamos diversos avanços tecnológicos, médicos, genéticos e farmacêuticos compreendendo a fecundidade e a contracepção³⁴⁵, a inseminação artificial e a esterilização cirúrgica, mas também a seleção de óvulos e espermatozoides, o exame de DNA utilizado tanto para determinar a paternidade de uma criança, quanto para estudar a predisposição dela, e dos pais antes de sua gestação, de desenvolver doenças. As possibilidades técnicas de controle da vida em relação aos dispositivos de sexualidade se multiplicaram, ao tempo em que resignificaram outros, como a histerização do prazer feminino, por exemplo.

É também a partir do século XVIII, conta Foucault, que inicia uma espécie de “erotismo discursivo generalizado” (2021a, p. 37) formado dentro da estrutura de poder que obriga o sexo a uma existência discursiva, pela promoção de inúmeras incitações a falar dele. Pode ser, diz o autor, “que falemos mais dele do que de qualquer outra coisa”, o que faz de nossa sociedade a “mais inexaurível e impaciente” (*Ibid.*, p. 37) no que diz respeito ao sexo. Essa prolixidade é

³⁴⁵ Depois do aprimoramento substancial do DIU e dos anticoncepcionais femininos, na forma de pílulas, adesivos cutâneos e implantes subcutâneos, está em fase final de testes um fármaco capaz de inibir temporariamente a produção de espermatozoides no homem, constituindo-se como o primeiro anticoncepcional masculino. Cf.: FILIPOVIC, Jill. Scientists are on the verge of a male birth-control pill. Will men take it? *The Guardian*. [S. l.] Dez. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/dec/18/male-birth-control-will-men-take-it> Acesso em 15/02/2024.

organizada pelas próprias civilizações ocidentais como forma de exercer poder sobre as condutas sexuais e a sexualidade como um todo: família e propriedade privada, fecundidade e demografia, castidade e trabalho, entre vários outros modos de composição da sociedade integrados ou dependentes da sexualidade. Georges Bataille (1987 [1957]) considera que o erotismo talvez seja a emoção mais intensa do ser humano (l. 3649). Desse modo, parece natural que ele constitua diversos discursos, temas, mídias, e que perpassasse várias das nossas relações cotidianas. O que nos interessa nesse sentido é a intensificação e a generalização desses discursos, e sua captação por estruturas que passaram a dirigi-los e a explorar seu potencial de geração de capital; bem como as consequências disso para o aprofundamento da problemática das relações interpessoais, o que é ilustrado por Michel Houellebecq através das relações sexuais representadas em suas obras que se configuram em uma dinâmica de ligação e separação entre os corpos.

5.1.1 O desejo sexual

Quando o desejo sexual é posto como uma espécie de necessidade fisiológica, há uma tendência à objetificação da relação e dos próprios parceiros sexuais. Para refletir sobre essa visão, voltamos a remeter ao episódio do protagonista de *Extension* (1994) com seu colega Raphaël Tisserand, que, após ter frustradas as suas esperanças de conquistar uma garota na boate, pela dificuldade dessa “luta” sexual, é desencorajado pelo protagonista, que planejara fazer Tisserand perder o senso através dessa frustração. Para isso, ele inicia seu discurso lhe dizendo “vai bater punheta³⁴⁶” (Houellebecq, 1994, p. 117). Evidentemente, não há aí uma equivalência entre o ato masturbatório e qualquer outro ato propriamente sexual ou felação com outra pessoa: a proposição é antes a formulação de uma oposição entre a necessidade posta como fisiológica — meramente satisfatória na forma de um orgasmo, limitada a ele — e a possibilidade de uma *relação* sexual que depende da interação com outro corpo e que foi aplacada, então, na percepção de sua impossibilidade.

É o que vem a referir o próprio Bruno, um dos protagonistas de *Particules* (1998b), que se regozija pela maneira como conheceu Christiane, sua principal parceira sexual no romance. Retomamos aqui a cena desse encontro sexual, já referida anteriormente, para verificarmos o aspecto da ausência de sensualidade levantada por Bruno: “Foi realmente bom, na *jacuzzi*, agora

³⁴⁶ — *Va te branler.*

há pouco... disse Bruno. Nós não dissemos uma palavra; no momento em que eu senti a sua boca, eu não tinha distinguido ainda os traços do seu rosto, não havia nenhum elemento de sedução, era algo muito puro³⁴⁷” (Houellebecq, 1998b, p. 142). A satisfação sexual nesse tipo de relação que Bruno diz ter tido com Christiane passa por uma objetivação e uma multiplicação dos encontros, ao mesmo tempo em que as interações tendem a se restringir ao gozo como satisfação fisiológica, sistemática e relativamente precária, por vezes sublinhando, como nesse exemplo, a dedicação — com tendência a subserviência — da parceira sexual. A atividade sexual nos seres humanos, ressalta Bataille, não é necessariamente erótica: o erotismo surge precisamente quando ela deixa de ser meramente animal e rudimentar (Bataille, 1987, l. 330). Isso implica dizer que a suspensão da sedução — uma importante manifestação do erotismo — é uma forma de retorno ao próprio caráter animalesco, de resumir o sexo à sua instância mais impulsiva e menos intelectualizada.

Essa é a forma do problemático Bruno de ver tal relação: trata-se do que ele valorizou no ato. Uma relação que se opõe a essa forma de ato sexual é aquela entre Michel e Valérie em *Plateforme*, em que ele critica a perda da capacidade de entrega, de abandono de si mesmo no sexo entre os ocidentais (Houellebecq, 2001, p. 236); e ela demonstra consternação diante da relação sexual sem contato corpóreo, depois de assistir a cenas de BDSM em um clube: “O que amedronta aí, continuou ela, é que não há mais nenhum contato físico. Todo mundo usa luvas, utensílios. Nunca as peles se tocam, nunca há um beijo, um roçar nem uma carícia. Para mim, é exatamente o contrário da sexualidade³⁴⁸” (*Ibid.*, p. 185). Os dois modelos parecem se construir de forma oposta. Entretanto, aquele que explora mais os sentidos, as zonas erógenas, que emprega o corpo como entidade físico-sensorial plena ainda assim conta, nesses dois exemplos, com a dedicação feminina ao desejo masculino e à realização de suas fantasias.

Essa fórmula esconde a imagem amplamente difundida da mulher sem libido, ou a ideia de que a sua libido não tem a mesma potência que a do homem. Remonta ao século V a consideração da libido como masculina, fálica (Foucault, 2021d, p. 421), ideia segundo a qual a mulher não teria a mesma *potentia gaudendi* — para utilizar o termo de Paul B. Preciado (2018) —, a mesma “força orgásmica” do homem, o que implica indiretamente que as mulheres

³⁴⁷ *C’était vraiment bien, dans le jacuzzi, tout à l’heure... dit Bruno. Nous n’avons pas dit un mot ; au moment où j’ai senti ta bouche, je n’avais pas encore distingué les traits de ton visage, il n’y avait aucun élément de séduction, c’était quelque chose de très pur.*

³⁴⁸ *Ce qui me fait peur là-dedans, reprit-elle, c’est qu’il n’y a plus aucun contact physique. Tout le monde porte des gants, utilise des ustensiles. Jamais les peaux ne se touchent, jamais il n’y a un baiser, un frôlement ni une caresse. Pour moi, c’est exactement le contraire de la sexualité.*

não teriam a mesma demanda de satisfação sexual, ou que elas poderiam prescindir do sexo com mais facilidade.

Esse entendimento está em contradição com o esforço de normatização da sexualidade feminina através da histerização de suas condutas desde o século XVIII (Foucault, 2021a, p. 113), assim como de docilização do seu corpo e o controle da sua reprodução por meio de dispositivos farmacológicos, a partir do século XX (Preciado, 2018, l. 2505). A partir daí, o discurso conservador tenta sustentar essa pretensa diferença pela justificativa de que a fórmula “natural” da reprodução e as diferenças hormonais³⁴⁹ entre os dois gêneros determinaria a disponibilidade — e, por conseguinte, a necessidade — sexual do homem como mais frequente e intensa, restando à mulher se resignar e ceder ao desejo masculino, prescindindo do seu próprio. Até mesmo Schopenhauer se serve da diferença entre a maior e mais frequente capacidade reprodutiva do homem para justificar a sua busca por outras mulheres, enquanto elas teriam a fidelidade incitada pela própria natureza, o que tornava, na sua visão, o casamento artificial para o homem e natural para a mulher, bem como o adultério da mulher “muito mais imperdoável do que o do homem” (Schopenhauer, 2017, l. 289). São discursos que ignoram a forte interferência cultural nessa diferença de intensidade, quando — ou se — ela existe. Restringimo-nos, para pensar a obra houellebecquiana, a sublinhar o questionamento que é posto no referido debate: se a exacerbada busca masculina por sexo é fruto de uma disposição física ou tem suas raízes em uma construção cultural que o estimula a pensar, falar e buscar frequentemente o sexo.

Essa oposição é marcada em outros exemplos, como o de Annick, em *Particules*, uma parceira sexual de Bruno anterior a Christiane, que se resigna a lhe proporcionar felações recusando-se a ser tocada, em uma relação essencialmente díspar:

Ele retornou para revê-la várias vezes durante as semanas seguintes. Muito humilhada por seu físico, ela recusava a se despir; mas na primeira noite ela propôs fazer um boquete nele. Ela não falou sobre seu físico, seu argumento era que ela não tomava pílula. “Eu te garanto, eu prefiro...” Ela nunca saía, ficava em casa todas as noites. Ela preparava chás, tentava fazer dieta; mas nada funcionava. Várias vezes Bruno tentou tirar sua calça; ela se encolhia e o empurrava sem dizer uma palavra, com violência. Ele acabava cedendo, colocava o pênis pra fora. Ela o chupava rapidamente, um pouco forte demais; ele ejaculava em sua boca. Às vezes eles falavam dos estudos, mas não muito; geralmente ele saía rapidamente. É verdade que ela não era nada

³⁴⁹ Mesmo a diferença hormonal entre homens e mulheres como determinante da sexualidade e do gênero é contraditória, como aponta Preciado, em seu *Manifesto contrassexual* (2014): os níveis de testosterona, progesterona e estrógeno, hormônios existentes tanto nas mulheres quanto nos homens, não podem ser critérios determinantes do gênero, se considerarmos os diversos casos em que os níveis de um hormônio masculino, por exemplo, podem ser tão ou mais altos em uma pessoa com genitália feminina quanto em alguém identificado como homem.

bonita e que ele dificilmente pensaria em estar com ela na rua, em um restaurante, na fila de um cinema. Ele se empanturrava de doces tunisianos, no limite de vomitar; ele subia na casa dela, recebia um boquete e ia embora de novo. Provavelmente era melhor assim³⁵⁰ (Houellebecq, 1998b, p. 152).

Os motivos que levam Annick e Christiane a essa espécie de subserviência são diversos: a primeira é fruto de um implacável e excludente sistema de padrões de beleza; já a segunda, é uma mulher experiente e desiludida que teria “compreendido” e aceitado a condição masculina ante à sexualidade, segundo o discurso subjacente à maioria dos personagens masculinos deste e dos outros romances. Essas formulações da sexualidade denotam alguns elementos centrais que passamos a discutir, como a centralidade na genitália e a pintura de sexualidades desviantes.

5.1.2 *Reductio sexualis*

De acordo com Bruno Viard (2013), Houellebecq implementa em seus romances³⁵¹ no que diz respeito à centralidade da genitália nas referências à relação sexual e, por via do seu já corriqueiro holismo, à extensão dessa lógica a todos os campos da vida humana, o mecanismo da *reductio sexualis*, que consiste na redução do indivíduo ao seu aparelho sexual. Antecipamos rapidamente alguns exemplos, para nos demorarmos mais em outros, logo em seguida. Nestes primeiros, utiliza-se metonímia para centralizar na genitália algum aspecto ou a totalidade de uma pessoa ou de um grupo: em *Plateforme*, Bruno, “com seu pênis de treze centímetros e suas ereções espaçadas [...] estava, entretanto, feliz de ter à sua disposição mais bocetas e bocas do que ele teria jamais ousado sonhar³⁵²” (1998b, p. 244). Páginas antes, ele havia lançado: “Tudo o que eu queria era ter o pau chupado por jovens vadias de lábios polpudos³⁵³” (Ibid, p. 176), depois de o narrador ter lamentado: “O que lhe restava viver? Talvez algumas felações pelas

³⁵⁰ *Il retourna la voir plusieurs fois au cours des semaines suivantes. Trop humiliée par son physique, elle refusait de se déshabiller ; mais le premier soir elle proposa à Bruno de lui faire une pipe. Elle ne parla pas de son physique, son argument était qu'elle ne prenait pas la pilule. « Je t'assure, je préfère... » Elle ne sortait jamais, elle restait tous les soirs chez elle. Elle se préparait des infusions, essayait de faire un régime ; mais rien n'y faisait. Plusieurs fois, Bruno essaya de lui enlever son pantalon ; elle se recroquevillait, le repoussait sans un mot, avec violence. Il finissait par céder, sortait son sexe. Elle le suçait rapidement, un peu trop fort ; il éjaculait dans sa bouche. Parfois ils parlaient de leurs études, mais pas tellement ; il repartait en général assez vite. C'est vrai qu'elle n'était franchement pas jolie, et qu'il aurait difficilement envisagé de se trouver avec elle dans la rue, au restaurant, dans la file d'attente d'un cinéma. Il se gavait de pâtisseries tunisiennes, à la limite du vomissement ; il montait chez elle, se faisait faire une pipe et repartait. C'était probablement mieux ainsi.*

³⁵¹ Até a publicação do estudo de Viard, cinco dos oito romances de Houellebecq haviam sido publicados, mas o mecanismo permanece sendo executado nos três textos seguintes.

³⁵² *Avec sa bite de treize centimètres et ses érections espacées [...] Il était cependant heureux d'avoir à sa disposition plus de chattes et de bouches qu'il n'aurait jamais osé en rêver.*

³⁵³ *Tout ce que je voulais, c'était me faire sucer la queue par de jeunes garces aux lèvres pulpeuses.*

quais, ele sabia, aceitaria cada vez mais facilmente pagar³⁵⁴” (*Ibid.*, p. 63). Em *Plateforme*, Michel analisa a importância que o mercado de prostituição na Ásia teria passado a ter no mundo: “Em resumo, o mundo rico ou semi-rico estava ali, e respondia presente ao chamado imutável e brando da boceta asiática³⁵⁵” (*Id.*, 2001, p. 108). Robert, seu companheiro de viagem e de frequência do bordel tailandês, discursa sobre luta racial: “O verdadeiro desafio da luta racial [...] não é nem econômico nem cultural, ele é biológico e brutal: é a competição pela vagina das jovens mulheres³⁵⁶” (*Ibid.*, p. 114). Em *La possibilité*, Daniel²⁴ relembra uma de suas célebres piadas em um show de comédia *stand up*: “E essa piada cuja referência eu não guardei: ‘Como se chama a gordura que existe em torno da vagina? ... Uma mulher!’³⁵⁷” (*Id.*, 2005a, l. 183).

Viard aponta uma contradição entre a *reductio sexualis* houellebecquiana e o seu discurso em favor dos grandes sentimentos humanos:

Como consertar tudo isso? Em outras palavras, o tom é muitas vezes cínico, não sem uma alegada abjeção, mas, em outros momentos, torna-se francamente romântico, para não dizer místico. Daí a questão controversa: o que tornou possível a coexistência no mesmo homem dessas duas vozes aparentemente dissonantes? Elas são harmonizáveis?³⁵⁸ (Viard, 2013, p. 7-8).

Sim, entendemos que a complexidade dessa questão provém também do fato de uma mesma pessoa ser capaz de agir em desacordo com sua forma habitual de pensar, ou sem ter clareza entre suas convicções e suas vontades. Mesmo assim, pode-se observar em Houellebecq que os entes que veiculam esses discursos costumam ser diversos: Bruno, de *Particules*, é um exemplo do homem errante que centraliza várias características que são sintomáticas do problema apontado por outros personagens ou narradores. Seu irmão, Michel, também tem uma relação problemática com a sua sexualidade, mas sua forma de lidar com isso é diferente e até mesmo oposta, em alguns momentos. Se direcionarmos o olhar para o Michel de *Plateforme*,

³⁵⁴ *Que lui restait-il à vivre ? Peut-être quelques fellations pour lesquelles, il le savait, il accepterait de plus en plus facilement de payer.*

³⁵⁵ *En résumé le monde riche ou demi-riche était là, il répondait présent à l'appel immuable et doux de la chatte asiatique.*

³⁵⁶ *Le véritable enjeu de la lutte raciale, articule Robert avec netteté, n'est ni économique ni culturel, il est biologique et brutal : c'est la compétition pour le vagin des jeunes femmes.*

³⁵⁷ *Et cette blague dont je n'ai pas conservé la référence : « Comment appelle-t-on le gras qu'il y a autour du vagin ? ... Une femme ! »*

³⁵⁸ *Comment arranger tout cela ? En d'autres termes, le ton est souvent cynique, non sans une abjection revendiquée, mais, à d'autres moments, il se fait carrément romantique pour ne pas dire mystique. D'où la question brûlante : qu'est-ce qui a rendu possible la cohabitation chez le même homme de ces deux voix apparemment si dissonantes ? Sont-elles harmonisables ?*

veremos um discurso contrário àquele, por exemplo, de Bruno em *Particules*, sendo antes o de denúncia do problema, de defesa pelo prazer amplo, compartilhado e perene.

Para além dessas centralizações discursivas e das referências a relações sexuais restritas aos órgãos reprodutivos, ressaltamos a essencialização do sentido desses órgãos na própria existência do indivíduo. Como exemplo, o protagonista de *Extension*, em uma crise, cogita se emascular com uma tesoura (Houellebecq, 1994, p. 143). Esse evento nos remete a *Particules*, em que a proximidade entre os elementos na narrativa permite entrever uma analogia entre o canário de Michel morto na gaiola e o seu próprio pênis, que seria um mero apêndice no seu corpo: “seu pau lhe servia para mijar, e isso é tudo³⁵⁹” (*Id.*, 1998b, p. 21). Nos dois casos, o movimento parece ser o de, pela anulação ou extirpação da genitália, alcançar a libertação do desejo sexual, fonte primordial dos males desses personagens, em sua visão.

Em *La possibilité* (2005a), temos em alguns momentos a expressão desse entendimento do desejo sexual como algo que tira o sossego. Daniell afirma: “era cada vez mais confuso no meu espírito, se é que eu tinha um, em todo caso eu tinha um corpo, um corpo sofrente e devastado pelo desejo³⁶⁰” (*Id.*, 2005a, p. 287). Já a sua vigésima quarta versão, Daniel25, refere o gozo sexual de Daniell como uma forma de transfiguração de seu ser físico que contraria os ensinamentos da Irmã suprema, cujas recomendações incluem exercícios budistas de introspecção e de liberação dos prazeres do mundo:

Em cada minuto da minha vida e desde o seu início, permaneci consciente da minha respiração, do equilíbrio cinestésico do meu organismo, do seu estado central flutuante. Essa imensa alegria, essa transfiguração do seu ser físico que submergia Daniell no momento da realização dos seus desejos, essa impressão em particular de ser transportado para um outro universo que ele conhecia durante as suas penetrações carnavais, eu nunca as tinha conhecido, não tinha nem mesmo uma noção, e parecia-me agora que, nessas condições, eu não podia mais continuar a viver³⁶¹ (Houellebecq, 2005a, p. 406-407).

Neo-humano assexuado, Daniel25, chega à conclusão de que não pode continuar vivendo sem a experiência carnal do prazer sexual. A consciência corporal ensinada pela Irmã suprema é oposta à realização dos desejos. Daniel25 pretende, então, abandonar seu próprio

³⁵⁹ *Sa bite lui servait à pisser, et c'est tout.*

³⁶⁰ *C'était de plus en plus confus dans mon esprit si tant est que j'en eusse un, j'avais en tout cas un corps, un corps souffrant et ravagé par le désir.*

³⁶¹ *À chaque minute de ma vie et depuis son début j'étais resté conscient de ma respiration, de l'équilibre kinesthésique de mon organisme, de son état central fluctuant. Cette immense joie, cette transfiguration de son être physique qui submergeaient Daniell au moment de la réalisation de ses désirs, cette impression en particulier d'être transporté dans un autre univers qu'il connaissait lors de ses pénétrations charnelles, je ne les avais jamais connues, je n'en avais même aucune notion, et il me semblait à présent que, dans ces conditions, je ne pouvais plus continuer à vivre.*

equilíbrio para experimentar o êxtase humano. Somos levados a pensar esse raciocínio segundo a lógica de Schopenhauer sobre o posicionamento do ser humano diante da vontade, mais ainda quando, logo em seguida, a reflexão se encaminha para a inevitabilidade e a impassibilidade do sofrimento:

A aurora emergiu, húmida, sobre a paisagem da floresta, e com ela vieram sonhos de doçura, que não consegui compreender. Vieram também as lágrimas, cujo toque salgado me pareceu bem estranho. Em seguida apareceu o sol e com ele os insetos; Comecei então a entender o que havia sido a vida dos homens. As palmas das minhas mãos e as solas dos meus pés estavam cobertas de centenas de pequenas bolhas; a coceira era atroz e eu me coçava furiosamente, por cerca de dez minutos, até ficar coberto de sangue³⁶² (*Ibid.*, p. 407).

A vida humana seria, nesse sentido, uma sequência de episódios de sofrimento, dos mais amplos aos mais imediatos. Entretanto, é precisamente o sexo, já nos contava o narrador de *Plateforme*, que representa os momentos de pausa desses episódios:

Fonte de prazer permanente, disponível, os órgãos sexuais existem. O deus que causou a nossa desgraça, que nos criou transitórios, vãos e cruéis, também previu esta forma de compensação fraca. Se não houvesse um pouco de sexo de vez em quando, em que consistiria a vida? Um combate inútil contra as articulações que se enrijecem, as cáries que se formam. Tudo isso, aliás, o mais desinteressante possível – o colágeno cujas fibras endurecem, a perfuração das cavidades microbianas nas gengivas³⁶³ (*Id.*, 2001, p. 205).

Segundo ele, “o homem decididamente não é feito para a felicidade. Para acessar realmente a possibilidade prática da felicidade, o homem deveria sem dúvida se transformar — se transformar *fisicamente*³⁶⁴” (*Ibid.*, p. 157-158, grifo do autor), para possibilitar uma vivência do espírito, estando o corpo “saturado de contentamento e de prazer³⁶⁵” (*Loc. cit.*). Se considerarmos esse discurso como o vaticínio do que viria no romance posterior, com o advento dos neo-humanos, podemos concluir que, ao menos segundo Daniel25, essa transformação, por mais que tenha retirado o sexo das suas funções biológicas, não foi suficiente para lhe garantir a tranquilidade e a felicidade.

³⁶² *L'aube se leva, humide, sur le paysage de forêts, et vinrent avec elle des rêves de douceur, que je ne parvins pas à comprendre. Vinrent les larmes, aussi, dont le contact salé me parut bien étrange. Ensuite apparut le soleil, et avec lui les insectes ; je commençai, alors, à comprendre ce qu'avait été la vie des hommes. La paume de mes mains, la plante de mes pieds étaient couvertes de centaines de petites vésicules ; la démangeaison était atroce et je me grattai furieusement, pendant une dizaine de minutes, jusqu'à en être couvert de sang.*

³⁶³ *Source de plaisir permanente, disponible, les organes sexuels existent. Le dieu qui a fait notre malheur, qui nous a créés passagers, vains et cruels, a également prévu cette forme de compensation faible. S'il n'y avait pas, de temps à autre, un peu de sexe, en quoi consisterait la vie ? Un combat inutile contre les articulations qui s'ankylosent, les caries qui se forment. Tout cela, de surcroît, inintéressant au possible – le collagène dont les fibres durcissent, le creusement des cavités microbiennes dans les gengives.*

³⁶⁴ *Je me dirais que l'homme n'est décidément pas fait pour le bonheur. Pour accéder réellement à la possibilité pratique du bonheur, l'homme devrait sans doute se transformer – se transformer physiquement.*

³⁶⁵ *Saturé de contentement et de plaisir.*

Essa “solução” pela alteração corporal do ser humano já havia ficado sugerida no segundo romance de Houellebecq, *Particules* (1998b), quando Michel Djerzinski, através de seus relevantes estudos de manipulação genética, contribui de forma decisiva para desenvolver o sonho de transformação da humanidade em uma espécie assexuada e imortal, meio pelo qual se atingiria a concórdia humana (*Id.*, 1998b, p. 308). Isso acontece pela continuidade de seus estudos, após o seu desaparecimento, por discípulos como Hubczejak, não sem que este, antes de tais alterações, tenha cogitado manipular o genoma humano de modo a permitir que toda a pele desses pós-humanos passasse a ser coberta por corpúsculos de Krause, com o intuito de amplificar o prazer sexual genital para todo o corpo. Essa suposição denota não apenas a sua incapacidade de perceber todo o corpo como potencialmente sexual na humanidade já existente, mas também permite formular um signo metonímico — todo o corpo como uma grande genitália — da *reductio sexualis* nessa projeção científica, bem como uma essencialidade do sexo para todos os campos da vida, mecanismo que representa mais um episódio da corriqueira interação entre a linguagem literária e a ciência, promovida por Houellebecq.

Podemos ver aí ainda uma aproximação com o pensamento schopenhauriano, no que diz respeito à centralidade do sexo no sofrimento humano. Para o filósofo, toda a paixão “tem todas as suas raízes no instinto natural dos sexos; e até mesmo não é outra coisa senão esse instinto especializado, determinado e inteiramente individualizado” (Schopenhauer, 2017, l. 122). O desejo sexual não passaria, então, de uma alucinação executada pela natureza para fazer com que o indivíduo veja a sua própria felicidade naquilo que é um bem para a espécie, o que faz desse indivíduo, que pensa estar seguindo os seus desejos, um escravo da natureza (Schopenhauer, 2001, l. 215). Essa ideia pode nos levar a pensar na reflexão de Michel referida acima, sobre o sexo como único refúgio do sofrimento que constitui a vida: mas até nesse ponto ele é desenganado, pois ele não é o objeto de felicidade, como quer o filósofo alemão, mas um mero refúgio; não se torna uma razão intensa, embora ilusória, de viver, mas um mero consolo.

Essa redução da ideia de sexo — mas também de corpo de forma ampla, fora dos contextos sexuais — à genitália não se restringe a uma essencialidade do sentido do sexo na vida, ou à objetivação do corpo em relações sexuais caracterizadas por impessoalidade. Ela também se pretende, na prosa houellebecquiana, elemento de possível valor estético. Florent-Claude Labrouste, o protagonista de *Sérotonine* (2019), em suas reflexões entre Proust e Thomas Mann, faz uma pequena digressão para sustentar uma “clareza” no debate, permitida por esse mecanismo, sem prejuízo da “poesia”:

Assim, toda a cultura do mundo não servia para nada, toda a cultura do mundo não trazia nenhum benefício moral ou qualquer vantagem, pois nos mesmos anos, exatamente nos mesmos anos, concluía Marcel Proust, no final de “Tempo recuperado”, com uma notável franqueza, que não se tratava apenas de relações mundanas, mas mesmo as relações amistosas que não ofereciam nada de substancial, que elas eram simplesmente uma perda de tempo e que não eram de todo conversas intelectuais que o escritor, ao contrário do que acreditam as pessoas mundanas, eram necessários, mas sim de “leves amores com jovens moças em flor”. Estou muito interessado, nesta fase da argumentação, em substituir “jovens moças em flor” por “jovens bocetas molhadas”; isto irá contribuir, me parece, para a clareza do debate, sem prejudicar a sua poesia (o que há de mais bonito, de mais poético, que uma boceta que começa a se umidificar? Peço que se pense seriamente nisso, antes de me responder. Um pau que inicia sua ascensão vertical? Isso poderia se sustentar. Tudo depende, como muitas coisas neste mundo, do ponto de vista sexual que adotamos)³⁶⁶ (Houellebecq, 2019, p. 334-335).

Percebe-se, nesse exemplo, não apenas a defesa de uma beleza poética também nos termos e imagens evocadas ligados diretamente ao obscuro, ao culturalmente silenciado, ao que se aprende a explorar sem reservas, mas modalizar na linguagem: os órgãos e partes do corpo com funções sexuais e seu uso. Nesse caso, a objetividade com que são narrados os detalhes do ato sexual e caracterizadas as partes do corpo correlatas ganham um sentido de enriquecimento estético pela exploração do obscuro em uma linguagem relativamente trabalhada.

Paul B. Preciado, em seu *Testo junkie*, observa que o “corpo sexual é produto de uma divisão sexual da carne de acordo com a qual cada órgão é definido pela sua função” (Preciado, 2018, 1. 475). É dessa visão de funcionalidade dos órgãos que parece emergir a centralidade do sexo na genitália. Já a contaminação dos outros campos da vida por esses órgãos, na obra de Houellebecq, poderia fazer pensar que decorre do mesmo movimento simplificador, visto anteriormente, da essencialização das problemáticas, neste caso, a do sexo. Mas não é só isso: trata-se de um fenômeno generalizado de exacerbação da sexualidade em todos os campos, fomentada pelo histórico estímulo a falar sobre o sexo (Foucault, 2021a, 2021d) e impulsionada pela pornografia, mas também pela publicidade, pelas redes sociais e pelo sucesso do estilo de vida sempre *online*, que, como abordam Attimonelli e Susca em seu livro *Pornocultura* (2017), permite que cada vez mais pessoas escolham permanecer “constantemente sob o olhar e sob o

³⁶⁶ *Ainsi toute la culture du monde ne servait à rien, toute la culture du monde n'apportait aucun bénéfice moral ni aucun avantage, puisque dans les mêmes années, exactement dans les mêmes années, Marcel Proust concluait, à la fin du « Temps retrouvé », avec une remarquable franchise, que ce n'étaient pas seulement les relations mondaines, mais même les relations amicales qui n'offraient rien de substantiel, qu'elles étaient tout simplement une perte de temps, et que ce n'était nullement de conversations intellectuelles que l'écrivain, contrairement à ce que croient les gens du monde, avait besoin, mais de « légères amours avec des jeunes filles en fleurs ». Je tiens beaucoup, à ce stade de l'argumentation, à remplacer « jeunes filles en fleurs » par « jeunes chattes humides » ; cela contribuera me semble-t-il à la clarté du débat, sans nuire à sa poésie (qu'y a-t-il de plus beau, de plus poétique, qu'une chatte qui commence à s'humidifier ? Je demande qu'on y songe sérieusement, avant de me répondre. Une bite qui entame son ascension verticale ? Cela pourrait se soutenir. Tout dépend, comme beaucoup de choses en ce monde, du point de vue sexuel que l'on adopte).*

toque do outro, [o que] remete menos ao simples retorno de um ancestral espírito gregário que ao triunfo de uma orgia permanente que *strico sensu e lato sensu*, queima, devora e droga o corpo social” (p. 27).

Nessas interações, o pênis tem uma primazia imagética no que diz respeito à ideia de desejo e prazer sexuais. De acordo com Preciado (2018), a importância da ereção peniana para todo o código sexual dos grupos em que as relações sexuais envolvem o pênis está ligada não apenas à histórica valorização do “membro viril” (Foucault, 2021b, p. 42) como signo de dominação masculina. No nível meramente sexual, ele anuncia os sinais visuais e táteis de excitação sexual masculina. Referindo o discurso de uma mulher que sempre teve relações sexuais apenas com homens e então passa a experimentar o sexo com mulheres, Preciado sublinha a dificuldade que se encontra em perceber o desejo delas. A ausência de um órgão que muda substancialmente de dimensões, relativamente a despeito do indivíduo, e que, portanto, é considerado um sinal irrefutável do seu desejo sexual, vem a ser um problema para quem se habituou a esse traço incontornável. Preciado frisa “como um pau em ereção facilita a decodificação do desejo. Um pau em ereção parece dizer: ‘Você me deixa duro, eu vou te comer, vou ejacular’” (2018, l. 3209). É como se, prossegue o autor, “para os corpos desprovidos de um apêndice erétil visível, houvesse a possibilidade de dissociar linguagem e anatomia” (*Loc. cit.*) Essa visibilidade do pênis ereto é a principal razão que permite sustentar a tradicional atribuição ao homem de uma maior libido (Foucault, 2021d, p. 422). Quem aponta uma possível solução a essa questão é o narrador de Soumission (2015):

Submeta o homem a impulsos eróticos (extremamente padronizados, aliás, decotes e minissaias sempre funcionam, *tetas y culo*, dizem os espanhóis de forma eloquente), ele experimentará desejos sexuais; suprima esses impulsos, ele deixará de experimentar esses desejos e no espaço de alguns meses, às vezes algumas semanas, ele perderá até mesmo a lembrança da sexualidade, nunca, na realidade, isso representara o menor problema para os monges e, aliás, para mim mesmo, desde que o novo regime islâmico fez evoluir o vestuário feminino para uma maior decência, eu sentia os meus impulsos acalmarem-se pouco a pouco, por vezes, eu passava dias inteiros sem pensar nisso. A situação das mulheres era talvez ligeiramente diferente, sendo o impulso erótico nelas mais difuso e, portanto, mais difícil de vencer³⁶⁷ (Houellebecq, 2015, p. 296).

³⁶⁷ *Soumettez l'homme à des impulsions érotiques (extrêmement standardisées d'ailleurs, les décolletés et les mini-jupes ça marche toujours, tetas y culo disent de manière parlante les Espagnols), il éprouvera des désirs sexuels ; supprimez lesdites impulsions, il cessera d'éprouver ces désirs et en l'espace de quelques mois, parfois de quelques semaines, il perdra jusqu'au souvenir de la sexualité, jamais en réalité cela n'avait posé le moindre problème aux moines et d'ailleurs moi-même, depuis que le nouveau régime islamique avait fait évoluer l'habillement féminin vers davantage de décence, je sentais peu à peu mes impulsions s'apaiser, je passais parfois des journées entières sans y songer. La situation des femmes était peut-être légèrement différente, l'impulsion érotique chez les femmes étant plus diffuse et partant plus difficile à vaincre.*

Retornaremos a essa reflexão para tratar das complexidades da masculinidade. Neste ponto, cabe ressaltar que não só os homens, mas principalmente eles, têm dificuldade de identificar e compreender o desejo internalizado, com tendência ao cognitivo, ou os outros sinais corporais mais sutis de desejo. Limita-se à forma fálica, à excitação que salta aos olhos e que pode mesmo vir a ser insultuosa ou vexatória, dada a sua perceptibilidade. Isso pode explicar a exploração da *reductio sexualis* em Houellebecq como uma tendência generalizada de só atribuir sentido sexual masculino ao pênis. Em relação à genitália feminina, até a percepção do desejo e do prazer localizados é limitada pela não visualização de um sinal anatômico tão contundente, demandando uma exploração mais pormenorizada: a secreção de fluidos decorrente da excitação, a ereção do clitóris têm a percepção limitada se comparada à da ereção e à ejaculação masculinas, por exemplo.

O mais importante nessa questão é que, nos dois casos, a percepção visual e tátil do desejo e a atribuição de sentido sexual ao corpo tende a se restringir a esses órgãos, que se encontram ligados à reprodução e que têm um apelo sexual mais marcado, bem como a capacidade de excitação e de prazer sexuais aumentada. Excluem-se, nessa visão conservadora — e centrada no masculino — do sexo, as zonas erógenas distribuídas pelo corpo, a própria pele como um todo, bem como mãos, ânus e boca, estes últimos controlados pela forte regulação sexopolítica desde o século XIX (Preciado, 2018, l. 848).

Nesse sentido, o que vemos em personagens houellebecquianos é que o pênis perde seu status no regime de poder, sendo deslocado da posição de centralidade e superioridade para a de um órgão sem utilidade, com capacidades limitadas, como o de Michel em *Plateforme*, “pequeno apêndice exigente, inútil, que cheirava a queijo³⁶⁸” (Houellebecq, 2001, p. 23), fonte de desconforto e ressentimento. Veremos, no tópico 5.2 deste estudo, que se trata aí de uma metáfora da própria posição do homem nesse sistema de poder, que passa a ser objeto, através da sexualidade, do controle biopolítico (Foucault, 1997, 2021a) no século XXI. Do mesmo modo, veremos que essa centralidade termina por sustentar a penetração como forma única ou privilegiada de relação sexual, o que naturalmente coloca o homem na posição de “ativo”, sublinhando a sua superioridade teórica (Foucault, 2021b, p. 263-264).

Outro fator que decorre disso é a invisibilização e a conseqüente desvalorização — ou mesmo o desconhecimento — do prazer feminino, o que, no contraste com o entendimento de um desejo sexual masculino como frequente e insaciável — e até insuportável —, pode

³⁶⁸ *Petit appendice exigeant, inutile, qui sentait le fromage.*

representar uma das razões que sustentam a expectativa de uma servidão sexual feminina. Tudo isso dentro do conjunto de relações heterossexuais entre pessoas cisgênero³⁶⁹ e segundo uma visão tipicamente conservadora das relações sexuais, que é o modelo de base nos oito romances de Houellebecq. Por outro lado, em relações que não envolvem o pênis, nas quais esse apelo visual e tátil da genitália não se produz, tem-se uma ampliação das zonas que permitem identificar o desejo sexual e que se constituem como regiões a se explorar nessas relações, como diz Preciado, autor que é um homem transgênero:

Na sexualidade lésbica, os sinais da excitação são lidos sobre uma cartografia anatômica expandida: o olhar, o movimento das mãos, a precisão do tato, o grau de abertura da boca, a quantidade de suor ou umidade. Lembro que na primeira vez em que transei com um cara cis seu pau me pareceu um objeto secundário de motricidade involuntária, cujo funcionamento não podia ser um indicador fiável do desejo ou da excitação. Ao contrário. Eu tinha a impressão de estar diante de um significativo impostor, de um resto biopolítico ancestral cuja presença apenas era capaz de eclipsar o lugar de onde o desejo realmente emerge (Preciado, 2018, l. 3222).

Ou seja, cabe indagar se a centralidade do pênis — pelo menos nas relações heterossexuais cis — não é a raiz da dificuldade relativamente comum de se enxergar prazer sexual em outras áreas do corpo além da genitália. Ao que parece, não só homens têm esse entendimento, mas também mulheres inseridas no mesmo modelo, como vimos no discurso supracitado de uma mulher. Ele está arraigado na visão de mundo de alguns personagens — masculinos e femininos — houellebecquianos. Por outro lado, parece haver entre eles a percepção que sublinha Preciado de que “enquanto uma mulher é um corpo e todo seu corpo é matéria sexualizável, um homem é um pau e sua matéria sexualizável se reduz ao pênis” (*Ibid.*, l. 4222), o que nos leva de volta à máxima houellebecquiana inspirada naquela de Sartre, “um pau feito de todos os outros e que vale por todos eles e por qualquer outro³⁷⁰” (Houellebecq, 2022, l. 1898).

Élisabeth Badinter observa que “no quadro da masculinidade hegemônica, os órgãos genitais são o objeto de uma valorização obsessiva. Nada de surpreendente já que o sexo pretende resumir nele próprio o gênero e até a qualidade de todo o ser. ‘Ter ou não ter [o órgão

³⁶⁹ A pessoa cisgênero é aquela que, segundo o entendimento da dissociação entre sexo e gênero, performa sua existência, mantém sua identidade de gênero, de acordo com aquela definida por critérios biológicos. Transgênero é um termo amplo para designar a pessoa que transitou de um gênero a outro ou que não escolheu social, médica ou legalmente uma transição completa (Reisner *et al.*, 2014, p. 99). Essa nomenclatura, que está ligada ao que chamamos performance de gênero, pelo seu teor público e voluntário na própria apresentação do indivíduo, não tem relação necessária com a orientação sexual dessa pessoa. Ela nos interessa pois, além de abordarmos adiante esse teor performático e construído da composição de gênero também em homens cisgênero, precisamos, na abordagem dos pormenores sexuais das discussões aqui levantadas, considerar a genitália à qual nos referimos, como “masculina” ou “feminina”, mesmo que um pênis não se encontre em um “homem” e uma vagina em uma “mulher”. Doravante, utilizamos as formas reduzidas dessas expressões: homem ou mulher “cis” ou “trans”.

³⁷⁰ *Une bite faite de toutes les autres et qui les vaut toutes et que vaut n'importe quelle autre.*

sexual]’ tende a substituir o ‘ser ou não ser’³⁷¹” (Badinter, 1992, l. 2343). Veremos mais precisamente esta e outras questões da masculinidade hegemônica em relação à determinação do ser no tópico 5.2. O pau da paródia houellebecquiana de Sartre, de centro das atenções, veio a ser o centro do controle, da normatização *farmacopornográfica*, objeto de vigilância (Preciado, 2018, l. 2100). Partiu-se da dominação simbólica falocêntrica do homem para a estruturação de um sistema — *farmacopornográfico*, ou *pornocultural*³⁷² (Attimonelli; Susca, 2017) — que domina e uniformiza a sexualidade masculina, estabelecendo padrões tanto no que diz respeito à sua genitália — como em relação às dimensões do pênis — quanto à sua performance sexual. Desse modo, em *Particules* (1998b, p. 191), vemos Bruno, já adulto, se descobrir com um pênis pequeno e se revoltar contra os negros, em uma suposição preconceituosa que se constitui uma das formas de expressão do seu racismo. Assim, observamos que questões como tamanho do pênis; capacidade, qualidade e tempo de ereção; ejaculação; e performance sexual se tornam fantasmas masculinos provenientes da mesma norma falocêntrica, típica do patriarcado, que se intensificou nas últimas décadas e que se encontra no cerne da problemática do homem houellebecquiano.

Um dos mais importantes mecanismos dessa normatização é a pornografia. Relevante na prosa houellebecquiana, ela passou de uma forma midiática dentro da cultura para o paradigma de toda a indústria cultural (Preciado, 2018, l. 3479). De uma das estruturas subjacentes à produção, ao consumo e ao entretenimento, a pornografia se tornou o paradigma existencial de nossa época (Attimonelli; Susca, 2017, p. 154-155), determinando formas de relacionamento entre as pessoas, em especial no que diz respeito às relações sexuais.

A mesma mídia pornográfica que ensina os homens jovens como dominar e subjugar sexualmente uma mulher foi aquela que pulverizou, por exemplo, o paradigma do pênis grande, que é tão real quanto tantas outras “necessidades” que o mercado tenta fazer crer indispensáveis a um público perdido entre o aturdimento e a excitação.

Para alguns personagens da prosa houellebecquiana, a pornografia não passa de produções de mídia comuns entre outras. O Michel de *Plateforme*, depois de enterrar o livro

³⁷¹ *Il est vrai que dans le cadre de la masculinité hégémonique, les organes génitaux sont l’objet d’une valorisation obsessionnelle. Rien d’étonnant lorsque le sexe prétend à lui seul résumer le genre, voire la qualité de l’être tout entier. « En avoir ou ne pas en avoir » tend à se substituer au « to be or not to be ».*

³⁷² Segundo os autores, a pornocultura consiste em “uma espécie de pornificação do cotidiano, visível não apenas on-line, mas também nos acessórios das lojas e dos mercados, no design e na linguagem corrente” (Attimonelli; Susca, 2017, p. 9).

em cujas páginas havia ejaculado, enquanto “se masturbava com seriedade, tentando visualizar as mestiças [que havia visto na praia] em seus maiôs minúsculos à noite³⁷³” (Houellebecq, 2001, p. 91), começa, durante um jantar solitário, a lançar “as bases de um filme pornográfico de aventuras intitulado *A casa de massagem*³⁷⁴” (p. 108), que contaria a história de Sirien, uma jovem tailandesa apaixonada por Bob, um estudante estadunidense. O esboço de Michel envolve atores como Jane Fonda e Gérard Jugnot e antecipa a abordagem de questões políticas, referindo a organização criminosa chinesa Tríade, que mantém Sirien presa ao sistema de prostituição, e os generais tailandeses como cúmplices, para “apelar aos valores da democracia³⁷⁵” (p. 109). Interessa-nos também, nessa passagem, a reflexão sobre a vida sexual de Sirien, que se prostitui com diversos clientes sempre à espera do retorno de Bob, e que é abordada de forma simplificada e reduzida à genitália: “Todos esses paus que ela chupou, uma humilde funcionária de uma casa de massagens, ela só chupou no aguardo e na esperança pelo pau de Bob, *que resumia todos os outros*³⁷⁶” (*Loc. cit.*, grifo nosso). Importa sublinhar a construção de uma *mise en abyme* entre a narração de Michel, o seu esboço de roteiro de filme pornô e a fórmula que prenuncia a paródia de Sartre, que viria a ser formulada propriamente onze anos depois, em *Anéantir* (2022).

A *reductio sexualis* se presta de forma justa à linguagem pornográfica, que é tradicionalmente centrada no pênis ereto (Stoltenberg, 2000 [1989]). E a prostituição é um tema naturalmente correlato, considerando o mesmo sentido de monetização de serviços sexuais e a conseqüente sistematização de formas sexuais destinadas à satisfação do “cliente”, análogo ao ator pornô masculino e visando virtualmente ao espectador em posição semelhante. Com base nisso, a própria obra de Houellebecq se constituindo indiretamente uma peça pornográfica, ou, pelo menos, que dialoga livremente — e mesmo metalinguisticamente — com a pornografia, adentra com frequência, em especial no caso de *Plateforme* (2001), no controverso tema da prostituição e do turismo sexual. Sua abordagem não é inocente, podendo-se dizer que segue o mesmo supracitado plano de Michel para o seu filme pornô: sexo e importantes questões políticas deliberadamente associados.

Dito isso, vale aludir ao que diz Preciado sobre o sujeito dominante do típico filme pornô, “a voz da consciência pornô dominante do macho cis do Ocidente” (Preciado, 2018, l.

³⁷³ *Je me branlais avec sérieux, essayant de visualiser des métisses vêtues de maillots de bain minuscules, la nuit.*

³⁷⁴ *En terminant mon riz, je jetai les bases d'un film pornographique d'aventures intitulé Le salon de massage.*

³⁷⁵ *Appel aux valeurs de la démocratie.*

³⁷⁶ *Toutes ces bites qu'elle avait sucées, humble employée de salon de massage, elle ne les avait sucées que dans l'attente et dans l'espérance de la bite de Bob, qui résumait toutes les autres.*

5255): ele não passa de um braço branco e peludo “que masturba um pau com a ajuda de uma imagem. A garota é ali um simples biodispositivo masturbador, um corpo sobre o qual Braço Peludo não pode saber nada” (*Loc. cit.*). A pornografia contribui para introduzir o homem na lógica da dominação sexual da mulher. Ela lhe diz, salienta John Stoltenberg: “Seu pênis é uma arma, o corpo dela é seu alvo. E a pornografia diz sobre essa sexualidade: ‘Aqui está o porquê’: porque os homens são senhores, as mulheres são escravas; os homens são superiores, as mulheres são subordinadas; os homens são reais, as mulheres são objetos; os homens são máquinas de sexo, as mulheres são vadias³⁷⁷” (Stoltenberg, 2000, p. 113).

Com base nisso, parece natural que o contraste entre a realidade da experiência sexual e aquilo que é aprendido sobre o sexo através da pornografia “comum”³⁷⁸ leve a frustrações. E se a *potentia gaudendi* do homem é vista como relativamente mais elevada — seja pela pretensa determinação hormonal, seja pela normatização cultural —, será necessariamente mais elevada a sua frustração diante da eventual — mas frequente — incapacidade de corresponder a esse padrão. Isso pode explicar, em parte, o trabalho com o sentimento de desamparo e as saídas fáceis da pornografia e do recurso aos serviços de prostituição na prosa Houellebecquiana, como se verifica, por exemplo, no discurso do narrador de *Particules* (1998b):

A frustração sexual cria no homem uma angústia que se manifesta como uma críspação violenta, localizada no nível do estômago; o esperma parece subir em direção à base do abdômen, lançando tentáculos em direção ao peito. O órgão em si é dolorido, constantemente quente e com leve secreção. Ele não se masturbava desde domingo; provavelmente isso era um erro. Último mito do Ocidente, o sexo era uma coisa a fazer; uma coisa possível, uma coisa a fazer. Ele vestiu um calção de banho e colocou algumas camisinhas em sua bolsa com um gesto que lhe arrancou uma breve risada. Durante anos, ele carregou preservativos consigo em permanência, isso nunca lhe serviu para nada; de toda forma, as prostitutas tinham³⁷⁹ (Houellebecq, 1998b, p. 132).

³⁷⁷ *Your penis is a weapon, her body is your target. And pornography says about that sexuality, “Here’s why” : Because men are masters, women are slaves; men are superior, women are subordinate; men are real, women are objects; men are sex machines, women are sluts.*

³⁷⁸ É relativamente recente o surgimento de todo um segmento da indústria pornográfica que propõe conteúdos produzidos com base em uma lógica de pacifismo e respeito à pessoa, além de remunerar de forma justa os seus atores: o “pornô ético”. Também conhecido como “pornô feminista”, ele não é voltado para um público específico e se baseia em uma visão mais positiva da mulher. Exibe uma diversidade de corpos em termos de tamanho, idade e cor da pele, além de corpos mais realistas, mais parecidos com o de pessoas comuns, além de evitar os clichês da pornografia tradicional. Para mais informações, conferir WILLIAMS, Zoe. “Is there such a thing as ethical porn?”. *The guardian*, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2014/nov/01/ethical-porn-fair-trade-sex> Acesso em 15/02/2024.

³⁷⁹ *La frustration sexuelle crée chez l’homme une angoisse qui se manifeste par une crispation violente, localisée au niveau de l’estomac ; le sperme semble remonter vers le bas-ventre, lancer des tentacules en direction de la poitrine. L’organe lui-même est douloureux, chaud en permanence, légèrement suintant. Il ne s’était pas masturbé depuis dimanche ; c’était probablement une erreur. Dernier mythe de l’Occident, le sexe était une chose à faire ; une chose possible, une chose à faire. Il enfila un caleçon de bain, glissa des préservatifs dans sa sacoche d’un geste qui lui arracha un rire bref. Pendant des années il avait porté des préservatifs sur lui en permanence, ça ne lui avait jamais servi à rien ; de toute façon, les putes en avaient.*

A forma sarcástica com que esse discurso trata o recurso às prostitutas como única saída para o personagem houellebecquiano traz consigo a imagem da frustração sexual do homem que, como na disputa econômica, é preterido, perde a luta. Vale ressaltar, nessa questão, que a frustração sexual como resultado de uma intensa potência de desejo não correspondida tem um peso extremado nos personagens houellebecquianos, o que resulta ora em uma abertura libidinal — no sentido de experiências sexuais e masturbatórias impulsivas ou casuais —, ora na recusa, às vezes dolorosa, a esse desejo, que passa a ser visto como uma condenação, uma limitação biológica a ser ultrapassada. Isso leva, especificamente em *Particules* (1998b) e *La possibilité* (2005a), à busca por uma saída pela transformação do humano em assexuado. Nesse sentido, cabe fazer ainda uma comparação entre os meio-irmãos do primeiro desses dois romances: Bruno, o libertino e errante, e Michel, o "virtuoso", cuja sexualidade não se desenvolve. Em duas leituras do livro de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*, temos Bruno, que é professor de literatura, e Michel, biólogo geneticista, com visões diversas sobre alguns sentidos da obra. O primeiro a lê não como uma distopia, mas como a figuração de um futuro ideal, segundo seu pensamento, com a dissolução das relações familiares e a total liberdade sexual:

Sempre fiquei impressionado [...] com a extraordinária precisão das predições feitas por Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo*. Quando se pensa que este livro foi escrito em 1932, é alucinante. Desde então, a sociedade ocidental tem tentado constantemente aproximar-se desse modelo. Controle cada vez mais preciso da procriação, que um dia levará à sua dissociação total do sexo, e à reprodução da espécie humana em laboratório em condições de segurança e confiabilidade genética totais. Consequente desaparecimento das relações familiares, da noção de paternidade e de filiação³⁸⁰ (Houellebecq, 1998b, p. 156).

Já Michel, sobre o mesmo livro de Huxley, aponta a problemática do narcisismo e o consequente individualismo ligado às relações sexuais, para sustentar a necessidade da supressão do desejo e de sua satisfação imediata:

A competição sexual, metáfora do controle do tempo através da procriação, já não tem razão de existir em uma sociedade em que a dissociação sexo-procriação foi perfeitamente realizada; mas Huxley esquece de levar em conta o individualismo. Ele não conseguiu compreender que o sexo, uma vez dissociado da procriação, subsiste menos como princípio de prazer do que como princípio de diferenciação narcísica; o mesmo acontece com o desejo de riqueza. Porque o modelo da social-democracia sueca nunca conseguiu prevalecer sobre o modelo liberal? Por que nunca foi experimentado na área da satisfação sexual? Porque a mutação metafísica provocada pela ciência moderna leva à individuação, à vaidade, ao ódio e ao desejo. Em si, o desejo — ao contrário do prazer — é uma fonte de sofrimento, ódio e infelicidade. Isto,

³⁸⁰ *J'ai toujours été frappé [...] par l'extraordinaire justesse des prédictions faites par Aldous Huxley dans Le Meilleur des mondes. Quand on pense que ce livre a été écrit en 1932, c'est hallucinant. Depuis, la société occidentale a constamment tenté de se rapprocher de ce modèle. Contrôle de plus en plus précis de la procréation, qui finira bien un jour ou l'autre par aboutir à sa dissociação totale d'avec le sexe, et à la reproduction de l'espèce humaine en laboratoire dans des conditions de sécurité et de fiabilité génétique totales. Disparition par conséquent des rapports familiaux, de la notion de paternité et de filiation.*

todos os filósofos – não apenas os budistas, não apenas os cristãos, mas todos os filósofos dignos desse nome – souberam e ensinaram. A solução dos utópicos – de Platão a Huxley, passando por Fourier – consiste em extinguir o desejo e o sofrimento que se ligam a ele, organizando a sua satisfação imediata. Em contraste, a sociedade publicitária erótica em que vivemos engaja-se em organizar o desejo, em desenvolver o desejo em proporções sem precedentes, ao mesmo tempo que mantém a satisfação no domínio da esfera privada. Para que a sociedade funcione, para que a competição continue, é preciso que o desejo cresça, se expanda e devore a vida dos homens³⁸¹ (Houellebecq, 1998b, p. 160-161).

De volta à fórmula economia-sexualidade inaugurada em *Extension* (1994), Houellebecq traz no discurso de Michel não apenas a percepção do problema do desejo, apontando o peso negativo que este tem potencial de exercer sobre a vida, mas também a visão de que a sociedade em que ele vive se baseia em uma lógica erótico-publicitária — como sustentam Attimonelli e Susca (2017), através da noção de *pornocultura*, e Preciado (2018), com a de sociedade *farmacopornográfica* — que se empenha em organizar o desejo — o que Foucault (2021a) conceitua como dispositivo de sexualidade e que representa um dos elementos normativos do biopoder.

É nesse contexto que se observa a essencialização e a generalização do sexo, sua expansão para todos os campos da vida. A publicidade estimula um “estilo de vida gozoso e mundano de inspiração, evidentemente, luxuriosa” (Attimonelli; Susca, 2017, p. 42-43), formando uma espécie de imaginário pornográfico (*Ibid.*, p. 57). A carne, então, “torna-se o sentido primordial do imaginário contemporâneo” (*Ibid.*, p. 142). Desse modo, é de se compreender por que o sexo, enquanto instância corpórea, em especial no que diz respeito propriamente aos órgãos, tende a ser tomado como algo essencial, como referente para os diversos outros planos da vida: é o corpo que está no centro de tudo, ele é nossa referência, o eixo de toda percepção e o ponto de partida de toda interação, é o lugar absoluto, como diz Foucault (2013). Ele é, como diz Merleau-Ponty, um espaço expressivo que dá origem a todos os outros; aquilo que projeta as significações ao exterior de si, permitindo que elas existam

³⁸¹ *La compétition sexuelle, métaphore par le biais de la procréation de la maîtrise du temps, n'a plus de raison d'être dans une société où la dissociation sexe-procréation est parfaitement réalisée ; mais Huxley oublie de tenir compte de l'individualisme. Il n'a pas su comprendre que le sexe, une fois dissocié de la procréation, subsiste moins comme principe de plaisir que comme principe de différenciation narcissique ; il en est de même du désir de richesses. Pourquoi le modèle de la social-démocratie suédoise n'a-t-il jamais réussi à l'emporter sur le modèle libéral ? Pourquoi n'a-t-il même jamais été expérimenté dans le domaine de la satisfaction sexuelle ? Parce que la mutation métaphysique opérée par la science moderne entraîne à sa suite l'individuation, la vanité, la haine et le désir. En soi le désir – contrairement au plaisir – est source de souffrance, de haine et de malheur. Cela, tous les philosophes – non seulement les bouddhistes, non seulement les chrétiens, mais tous les philosophes dignes de ce nom – l'ont su et enseigné. La solution des utopistes – de Platon à Huxley, en passant par Fourier – consiste à éteindre le désir et les souffrances qui s'y rattachent en organisant sa satisfaction immédiate. À l'opposé, la société érotique-publicitaire où nous vivons s'attache à organiser le désir, à développer le désir dans des proportions inouïes, tout en maintenant la satisfaction dans le domaine de la sphère privée. Pour que la société fonctionne, pour que la compétition continue, il faut que le désir croisse, s'étende et devore la vie des hommes.*

como coisas; o corpo é, segundo ele, o meio geral pelo qual temos um mundo (Merleau-Ponty, 2011, p. 202-203).

Assim, não só a sexualidade como um todo perpassa o cotidiano — as relações paternas e filiais, variadas formas de relação afetiva, a identidade de gênero, por exemplo —, mas os próprios discursos e condutas ligadas ao sexo e com tendência fortemente influenciada pela pornografia. Essa espécie de pornificação do cotidiano vai desde o culto ao corpo, visando a "prepará-lo" para a disputa e a atividade sexuais, passando pela sexualização de grande parte das mídias, até a postagem de conteúdo sexual por simples usuários, seja de forma ponderada em redes sociais, seja de forma explícita e com retorno financeiro, em plataformas como *Onlyfans*³⁸² e afins. Essa prática, apontam ainda Attimonelli e Susca,

convida àqueles em condição de revisitar noções em crise, como as de prazer, ofensa, excitação e asco, a modificar a fronteira do pudor integrando dimensões sempre novas do obsceno no campo da estética e da moral compartilhada [, expandindo a] conquista de territórios do pornô a setores cada vez mais vastos de nossa iconologia. Deslocaram o limite do que era considerado ilícito e ofensivo, a ponto de o julgamento passado de certo feminismo da primeira onda contra o abuso do corpo feminino na indústria cinematográfica parecer, sob vários aspectos, um pálido campo de batalha, seja porque a pornocultura mais reacionária penetrou pela capilaridade cada recanto do cotidiano, do pub ao design, dos talkshows aos acessórios de vestuário, seja porque emergente de múltiplas modalidades de intervenção do corpo societal que faz pornô e que é, de certo modo, pornô (2017, p. 105-106).

O corpo societal, que então é pornô, experiencia o cotidiano “pornificado” de forma voluntária e pouco questionadora, aprofundando-se na mercantilização do corpo erotizado que sustenta a sociedade do espetáculo (*Ibid.*, p. 133). A excitação ininterrupta do sujeito em nome da constante reativação e satisfação do seu desejo culmina, segundo os autores, na angústia (*Loc. cit.*). A frustração, como veremos adiante, é parte do sistema de excitação que visa ao consumo, consubstanciado pela reificação e a mercantilização desse corpo.

5.1.3 Sexualidades desviantes

O recurso à pornografia³⁸³ e a prostitutas compõe um quadro amplo de sexualidade presente na prosa houellebecquiana no qual, além da questão da pulverização do pornô, da

³⁸² Plataforma que hospeda conteúdo adulto de usuários comuns que monetizam as visualizações de suas fotos e vídeos, em geral com nudez e conteúdo erótico e pornográfico. Cf.: <https://onlyfans.com/about> Acesso em 15/02/2024.

³⁸³ 1. estudo da prostituição; 2. coleção de pinturas ou gravuras obscenas; 3. característica do que fere o pudor (numa publicação, num filme etc.); obscenidade, indecência, licenciosidade; 4. qualquer coisa feita com o intuito de ser pornográfico, de explorar o sexo tratado de maneira chula, como atrativo (p.ex., revistas, fotografias, filmes

erotização de todas as esferas da vida cotidiana e da conseqüente angústia, há também a exploração constante de formas de sexualidade desviantes³⁸⁴, em parte, decorrentes dessa mesma erotização generalizada. Para além do simples desejo exacerbado, fonte de frustração e sofrimento, das posturas ditas libertinas, da masturbação e da pornografia, que já configuram formas de experiência sexual tradicionalmente combatidas e patologizadas (Foucault, 2021a; 2021c), temos também, em Houellebecq, formas que Georges Bataille talvez designaria como sensualidade aberrante (Bataille, 1987, l. 110), que são abordadas ora de forma corriqueira e naturalizada, ora com certa gravidade, nos dois casos constituindo um trabalho sobre tabus da atualidade. Entre essas formas, ressaltamos a pedofilia, o voyeurismo, o exibicionismo, o incesto, a prostituição e o turismo sexual.

Permanece hoje o entendimento de algumas dessas formas de acesso ao prazer sexual como questionável ou reprovável, mas conservando atitudes de conhecimento geral, como a prostituição e o turismo sexual. Por outro lado, as outras formas supracitadas ficam no plano do doentio, do prazer perverso (Foucault, 2021a) que foi psiquiatrizado. Segundo Foucault, “o instinto sexual foi isolado como instinto biológico e psíquico autônomo; fez-se a análise clínica de todas as formas de anomalia que podem afetá-lo; atribuiu-se-lhe um papel de normalização e patologização de toda a conduta; enfim, procurou-se uma tecnologia corretiva para tais anomalias” (*Ibid.*, p. 114).

Uma das motivações do desenvolvimento desse dispositivo de poder é evidente: criar meios de reprimir e punir atitudes atentatórias ao bem-estar das outras pessoas eventualmente importunadas por essas formas de sexualidade, incluindo as crianças. Entretanto, esse mecanismo de controle passou a adentrar os pormenores do prazer sexual, em direção ao corpo do próprio indivíduo. Com a aplicação da nova pastoral nos colégios, seminários e conventos a

etc.); 5. violação ao pudor, ao recato, à reserva, socialmente exigidos em matéria sexual; indecência, libertinagem, imoralidade (Houaiss, 2009).

Utilizamos o termo pornografia não para designar a abordagem de cenas eróticas por Houellebecq, mas em relação aos elementos e referências efetivamente pornográficos dentro dos romances, em seu caráter de obscenidade, segundo uma visão moralista que subjaz a algumas de suas aparições.

³⁸⁴ Chamamos sexualidades desviantes aquelas que não condizem com uma norma mais ou menos estabelecida em regiões ocidentalizadas e, também, aquelas descritas objetivamente como transtornos. O *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* (APA, 2014) traz como transtornos “parafilicos”, ou seja, os que representam “interesse sexual intenso e persistente que não aquele voltado para a estimulação genital ou para carícias preliminares com parceiros humanos que consentem e apresentam fenótipo normal e maturidade física” (p. 685) os seguintes: “transtorno voyeurista (espiar outras pessoas em atividades privadas), transtorno exibicionista (expor os genitais), transtorno frotteurista (tocar ou esfregar-se em indivíduo que não consentiu), transtorno do masoquismo sexual (passar por humilhação, submissão ou sofrimento), transtorno do sadismo sexual (infligir humilhação, submissão ou sofrimento), transtorno pedofílico (foco sexual em crianças), transtorno fetichista (usar objetos inanimados ou ter um foco altamente específico em partes não genitais do corpo) e transtorno transvêstico (vestir roupas do sexo oposto visando excitação sexual) (Loc cit.).

partir do século XVII, o controle da sexualidade, que se destinava ao suporte das relações conjugais, passou “de uma problemática da relação para uma problemática da ‘carne’, isto é, do corpo, da sensação, da natureza do prazer, dos movimentos mais secretos da concupiscência, das formas sutis da deleitação e do consentimento” (*Ibid.*, p. 117).

Veremos que Houellebecq trabalha no limiar moral de formas de sexualidade que remetem a esses dispositivos já estruturados nas sociedades ocidentais. Exploram-se, desse modo, algumas formas de prazer sexual atípicas, entre as quais a zoofilia e algumas práticas BDSM, por exemplo, permanecem um problema para os personagens, como discutimos anteriormente em relação à boate que Valérie e Michel visitam (Houellebecq, 2001, p. 183-185) e como se verifica no momento em que Florent-Claude encontra o vídeo de sua companheira, Yuzu, em uma relação sexual com três cães: ele demonstra intolerância diante da cena, comentando-a não sem uma boa dose sarcasmo:

Depois desse mini gang-bang canino, interrompi a visualização, estava enojado mas principalmente pelos cachorros. Ao mesmo tempo, não consegui esconder de mim mesmo que para uma japonesa (a partir de tudo que pude observar da mentalidade desse povo), dormir com um ocidental já é quase copular com um animal³⁸⁵ (Houellebecq, 2019, p. 53).

Percebe-se, em casos como esses, que os personagens expressam uma aversão a tais atos. Entretanto, a maioria das formas de sexualidade desviantes encontradas nos romances aqui em tela estão mais no limite do aceitável na atualidade — como é o caso da exploração sexual, que não apenas é frequente e narrada com naturalidade, mas também defendida como forma legítima de acesso ao prazer. Ou essas formas de sexualidade vêm a ultrapassar sutilmente esse limite de aceitabilidade: como quando da sugestão de um incesto do ainda adolescente Bruno de *Particules*, que se masturba após ver o corpo nu da mãe dormindo (Houellebecq, 1998b, p. 70); ou em relação à troca de parceiros ou o sexo com mais de um parceiro, felação e masturbação públicas, entre outros. São atitudes que parecem testar os limites da transgressão, distanciando-se, de certo modo, do grotesco que é relegado a outros personagens “opostos”, que estariam no nível da perversão.

O tema que parece mais grave nesse sentido é provavelmente a pedofilia, o que, na prosa houellebecquiana, diferencia-se do desejo sexual por adolescentes. Essa diferenciação determina dois polos de posicionamento discursivo: de um lado, a demonstração de uma repulsa

³⁸⁵ *Après ce mini gang-bang canin, j’interrompis mon visionnage, j’étais écœuré mais surtout pour les chiens, en même temps je ne pouvais pas me dissimuler que pour une Japonaise (d’après tout ce que j’avais pu observer de la mentalité de ce peuple), coucher avec un Occidental, c’est déjà presque copuler avec un animal.*

pela pedofilia e, de outro, a frequente demonstração de atração pelos corpos joviais de adolescentes. Quando o desejo sexual aparece envolvendo crianças, expressa-se a repulsa dos personagens centrais da narrativa, restando tais ações relegadas a personagens menores, passíveis de execração, e não aos protagonistas. Desse modo, constrói-se uma fórmula bipartida que garante uma clareza na defesa do discurso transgressor: a atração pela jovem é restrita ao limite que a separa da criança. A transgressão — já suficientemente provocativa — do desejo pela adolescente pode, então, ser trabalhada livremente, afastando o fantasma da pedofilia do discurso central.

Em *La possibilité* (2005a), Daniell sugere a lógica dessa distinção, falando da irmã de sua amante, Esther, como sendo a puberdade um “limite” para a diversidade de experiências sexuais que ela aceitava em sua casa:

Mesmo assim, havia certos limites, e sua irmã uma vez expulsou, sem cerimônia, de sua casa um convidado que tentava fazer carícias muito intensas na menina, ameaçando até chamar a polícia. “Entre adultos livres e que consentem”, esse era o limite, e a idade adulta começava na puberdade, tudo isso era perfeitamente claro, eu via muito bem o tipo de mulher que ela era, e em matéria artística era certamente partidária da total liberdade de expressão³⁸⁶ (Houellebecq, 2005a, p. 197-198).

A delimitação é, então, bem marcada por Daniell: “a idade adulta começa na puberdade”, visão que permeia os outros romances do mesmo autor. Trazemos, para ilustrar essa disparidade proposital entre o desejo sexual por adolescentes e aquele envolvendo crianças, um evento narrado em *Sérotonine* (2019), em que o protagonista observa pela janela um solitário vizinho alemão que frequentemente recebe em casa uma menina de dez anos. Guardando a devida distância do ato, Florent-Claude expressa sua desaprovação e sua angústia:

[...] eu suspeitei imediatamente de um caso de pedofilia: que razão poderia ter uma menina de dez anos para bater na porta de um quadragenário misantropo e sinistro, ainda mais alemão? Seria para que ele lesse os poemas de Schiller para ela? Era muito mais provável que fosse para ele lhe mostrar o seu pau. O homem tinha, aliás, todo o perfil de pedófilo, cultivado na casa dos quarenta, solitário, incapaz de se relacionar com os outros e menos ainda com as mulheres. Foi o que disse a mim mesmo antes de perceber que o mesmo poderia ter sido dito de mim, que eu poderia ser descrito exatamente nos mesmos termos. *Isso me incomodou, apontei meu binóculo para as janelas do bangalô para me acalmar*, mas as cortinas estavam fechadas, não consegui saber mais nada naquela noite, exceto que ela saiu quase duas horas depois, e que

³⁸⁶ *Il y avait quand même certaines limites, et sa sœur avait une fois viré de chez elle sans ménagements un invité qui s’essayait à des caresses trop appuyées sur la petite fille, menaçant même d’appeler la police. « Entre adultes libres et consentants », telle était la limite, et l’âge adulte commençait à la puberté, tout cela était parfaitement clair, je voyais très bien le genre de femme que c’était, et en matière artistique elle était certainement partisane d’une liberté d’expression totale.*

consultou as mensagens do seu celular antes de subir na bicicleta³⁸⁷ (Houellebecq, 2019, p. 210-211, grifo nosso).

Florent-Claude toma a devida distância dos atos perpetrados pelo pedófilo, embora demonstre uma curiosidade desmesurada, o que o leva a invadir a casa do alemão quando este se ausenta em uma manhã. Confirmando sua desconfiança, o protagonista acessa os vídeos no computador do homem, comentando, em determinado ponto do filme: “aí eu suponho que um pedófilo deveria começar a ficar seriamente excitado³⁸⁸” (*Ibid.*, p. 214). Diante de outra cena do vídeo, o seu desagrado aumenta:

Me senti mal quando ela começou a reconhecer a música, parecia um estilo disco do final dos anos 1970 ou início dos anos 1980, Corona talvez, mas a menina reagiu bem, imediatamente começou a girar e dançar e foi aí que eu comecei realmente a passar mal, não pelo conteúdo, mas pelo enquadramento, ele deve ter se agachado para pegá-la em *contre-plongée*, devia saltitar em volta dela como um sapo velho³⁸⁹ (*Ibid.*, p. 215).

Por outro lado, podem-se apontar diversos exemplos de demonstração de desejo sexual por jovens adolescentes da parte de outros protagonistas da prosa ficcional houellebecquiana. É o caso da adolescente de cerca de catorze anos que o protagonista de *Extension* (1994) observa jogar badminton, descrevendo, com o seu típico tom de entomologista, a atitude da jovem em uma tentativa de sedução ininterrupta, sendo que a própria narração da cena deixa entrever o interesse do narrador no seu maiô, nos seus movimentos, no seu corpo ainda em transformação:

Suas roupas traziam marcas da mais franca simplicidade, já que ela estava com um maiô, e ainda mais um de tipo seios nus. Contudo, e nessa fase nós só podemos nos curvar diante de tanta perseverança, toda a sua atitude manifestava o desdobramento de uma tentativa de sedução ininterrupta. O movimento ascendente dos seus braços no momento em que errava a bola, tendo a vantagem acessória de levar adiante os dois globos ocres que constituíam um peitoral já mais que nascente, acompanhava-se sobretudo por um sorriso ao mesmo tempo divertido e desolado, em última análise, cheio de uma intensa alegria de viver, que ela dedicava manifestamente a todos os

³⁸⁷ [...] je soupçonnai immédiatement une affaire de pédophilie : quelle raison pouvait bien avoir une petite fille de dix ans pour frapper à la porte d'un quadragénaire misanthrope et sinistre, allemand de surcroît ? Était-ce pour qu'il lui fasse lecture des poèmes de Schiller ? C'était bien plus vraisemblablement pour qu'il lui montre sa queue. L'homme avait d'ailleurs tout à fait un profil de pédophile, cultivé dans la quarantaine, solitaire, incapable de nouer des relations avec les autres et encore moins avec les femmes, c'est ce que je me dis avant de me rendre compte qu'on aurait pu dire la même chose de moi, que j'aurais pu être décrit exactement dans les mêmes termes, cela m'agaça, je braquai pour me calmer mes jumelles sur les fenêtres du bungalow, mais les rideaux étaient tirés, je ne pus ce soir-là en apprendre davantage, sinon qu'elle ressortit presque deux heures plus tard, et qu'elle consulta les messages de son portable avant de remonter sur son vélo.

³⁸⁸ Là je suppose qu'un pédophile aurait dû commencer à être sérieusement excité.

³⁸⁹ J'eus du mal lorsqu'elle démarra à reconnaître la chanson, ça ressemblait à un truc disco de la fin des années 1970 ou du début des années 1980, du Corona peut-être, mais la fille réagit bien, elle se mit aussitôt à tourner sur elle-même et à danser et c'est là que je commençai vraiment à avoir mal au cœur, pas à cause du contenu mais de la prise de vue, il devait s'être accroupi pour la prendre en contre-plongée, il devait sautiller autour d'elle comme un vieux crapaud.

adolescentes do sexo masculino que passavam em um raio de cinquenta metros³⁹⁰ (Houellebecq, 1994, p. 85).

No mesmo romance, Tisserand flerta com uma jovem de quinze anos na boate l'Escale (*Ibid.*, p. 115); em *Plateforme*, Bruno se paralisa diante das quatro jovens entre quinze e dezessete anos que se banham, algumas de maiô, outras nuas, em um lavabo do camping de férias, ressaltando a sua apreciação e sua vertigem diante do erotismo da cena:

O espetáculo era de uma graça e de um erotismo indescritíveis; ele não merecia isso. Ele começava a ter uma ereção dentro da sunga; pôs o sexo pra fora com uma das mãos e se encostou contra o suporte da pia, tentando passar seus palitos dentários. Espetou a gengiva, tirou um palito ensanguentado da boca. A ponta do seu pênis estava quente, inchada, coberta de um formigamento terrível; uma gota começava a se formar.

Uma das meninas, uma morena esbelta, saiu da água e pegou uma toalha; deu uns tapinhas enxugando os seus jovens seios com satisfação. Uma ruivinha tirou a calcinha e vestiu novamente embaixo do chuveiro; os pelos de sua boceta eram de um loiro dourado. Bruno soltou um leve gemido, sentiu uma vertigem. Mentalmente, ele se via em movimento. Ele tinha o direito de tirar a sunga e ir esperar perto dos chuveiros. Ele tinha o direito de esperar para tomar banho. Ele se via em ereção na frente delas; ele se imaginava pronunciando uma frase do tipo: "A água está quente?" Os dois chuveiros estavam separados por um espaço de cinquenta centímetros; se ele escolhesse um perto da ruivinha, talvez ela acidentalmente roçasse em seu pau. Ao pensar nisso, ele foi tomado por uma vertigem mais forte; se agarrou à cerâmica da pia. No mesmo momento, dois adolescentes vieram correndo pela direita, soltando gargalhadas excessivamente barulhentas; eles vestiam shorts pretos com listras fluorescentes. Bruno brochou imediatamente, arrumou o pênis na sunga e concentrou-se nos seus cuidados dentários³⁹¹ (Houellebecq, 1998b, p. 104-105).

Mesmo não havendo a expressão de um desejo sexual direcionado às jovens, a erotização de seus corpos é pontuada a partir da puberdade. Um exemplo de animalização

³⁹⁰ *Son habillement portait les marques de la simplicité la plus franche, puisqu'elle était en maillot de bain, et de surcroît les seins nus. Pourtant, et à ce stade on ne peut que s'incliner devant tant de persévérance, toute son attitude manifestait le déploiement d'une tentative de séduction ininterrompue. Le mouvement ascendant de ses bras au moment où elle ratait la balle, s'il avait l'avantage accessoire de porter en avant les deux globes ocracés constituant une poitrine déjà plus que naissante, s'accompagnait surtout d'un sourire à la fois amusé et désolé, finalement plein d'une intense joie de vivre, qu'elle dédiait manifestement à tous les adolescents mâles croisant dans un rayon de cinquante mètres.*

³⁹¹ *Le spectacle était d'une grâce et d'un érotisme sans nom ; il n'avait pas mérité cela. Il bandait dans son caleçon ; il sortit son sexe d'une main et se colla contre le support du lavabo, essayant de passer ses bâtonnets dentaires. Il se piqua une gencive, ressortit un bâtonnet sanglant de sa bouche. Le bout de son sexe était chaud, gonflé, parcouru de fourmillements effroyables ; une goutte commençait à se former. Une des filles, une brune gracile, sortit de l'eau et attrapa une serviette-éponge ; elle tapota ses jeunes seins avec satisfaction. Une petite rousse fit glisser son slip et la remplaça sous la douche ; les poils de sa chatte étaient d'un blond doré. Bruno poussa un gémissement léger, fut parcouru d'un vertige. Mentalement, il se voyait bouger. Il avait le droit d'enlever son caleçon, d'aller attendre près des douches. Il avait le droit d'attendre pour prendre une douche. Il se voyait bandant devant elles ; il s'imaginait prononçant une phrase du style : « L'eau est chaude ? » Les deux douches étaient séparées par un espace de cinquante centimètres ; s'il prenait une douche près de la petite rousse, peut-être est-ce qu'accidentellement elle lui frôlerait la bite. À cette pensée, il fut pris d'un vertige plus prononcé ; il se cramponna à la faïence du lavabo. Au même instant, deux adolescents déboulèrent sur la droite en poussant des rires excessivement bruyants ; ils étaient vêtus de shorts noirs striés de bandes fluo. Bruno débanda aussitôt, rangea son sexe dans son caleçon et se concentra sur ses soins dentaires.*

observado em *Plateforme* merece ser elencado nesse sentido, em uma cena de erotização sutil envolvendo porcos, quando Valérie passeia pela fazenda de seus pais:

Valérie tinha quatorze anos, estava começando a usar maquiagem; no espelho do banheiro, ela monitorava o crescimento regular dos seios. Na véspera da mudança, ela caminhou bastante entre as casas da fazenda. No estábulo principal restavam cerca de dez porcos, que se aproximaram dela, grunhindo baixinho. Naquela mesma noite seriam levados pelo atacadista e abatidos nos dias seguintes³⁹² (Houellebecq, 2001, p. 59).

O crescimento dos seios da adolescente marca a transição entre a vida infantil e a adulta. O contexto do passeio é a venda da fazenda por seus pais e o abandono dos seus negócios com criação de porcos. Valérie, então, tem os últimos contatos com a fazenda onde brincava, com os porcos e com seu corpo infantil, antes de mudar de vida. Além disso, é possível questionar o sentido possivelmente sexual da aproximação dos porcos de Valérie, bem como relacionar o crescimento do corpo dela com aquele dos corpos dos porcos, a que se dedicam os negócios da família.

Já Florent-Claude, o companheiro de Yuzu, a japonesa afeita a sexo grupal e zoofilia, se opõe a esses homens não apenas no que diz respeito à ausência de menções a essa apreciação de jovens: ele forma um binômio, com Yuzu, entre a libertinagem e um discurso que denota antes incompreensão de uma imoderação sexual que uma temperança no sentido sexual. De um lado, temos a jovem irrequieta, desejosa de experiências sexuais variadas, frequentadora de “festas libertinas[, o que seria,] sem dúvida mais criticável, do ponto de vista da moral comumente admitida³⁹³” (Houellebecq, 2019, p. 50); do outro, Florent-Claude, um homem de cerca de quarenta anos que, embora tenha uma vida sexual ativa, permanece dentro dessa “normalidade” estabelecida no contraste com Yuzu. Ele é talvez o mais iminente formulador de um discurso de vítima entre os protagonistas houellebecquianos, e a postura libertina de Yuzu ajuda a sustentar o seu ódio e justificar suas reflexões mortíferas. Para ele, pode-se considerar as mulheres como putas, “mesmo se a vida profissional é uma puta muito maior, e que não te dá prazer³⁹⁴” (*Ibid.*, p. 139). Esse posicionamento, que denota um ressentimento formulado de modo generalizante, não abrangerá, entretanto, todas as mulheres: a oposição a

³⁹² *Valérie avait quatorze ans, elle commençait à se maquiller ; dans la glace de la salle de bains, elle surveillait la croissance régulière de ses seins. La veille du déménagement, elle se promena longtemps entre les corps de ferme. Dans l'étable principale il restait une dizaine de porcs, qui s'approchèrent d'elle en grognant doucement. Le soir même ils seraient emmenés par le grossiste, et abattus dans les prochains jours.*

³⁹³ *Ce qui était sans doute plus critiquable, du point de vue de la morale communément admise, c'est que Yuzu se rendait assez souvent, j'en avais la conviction, à des « soirées libertines ».*

³⁹⁴ *Les filles sont des putes si on veut, on peut le voir de cette manière, mais la vie professionnelle est une pute bien plus considérable, et qui ne vous donne aucun plaisir.*

Yuzu permitirá que ele idealize Camille, a jovem com quem tivera uma relação frustrada e que ele perseguiria em segredo anos depois.

O seu impulso vingativo diante da descoberta dos vídeos libertinos de Yuzu consiste simplesmente em planejar a sua morte, em um raciocínio que seria até risível — inesperado e grosseiro como se apresenta —, não fosse a percepção, imediatamente posterior, da seriedade do plano, quando se lê o estudo de possibilidades que o personagem faz: “comecei a pensar no esboço de um novo plano de libertação, que consistia simplesmente (as boas ideias são sempre simples) em jogá-la pela janela” (*Ibid.*, p. 54). Adiante, ele planeja, para tanto, embriagá-la, e segue imaginando como seria seu próprio julgamento — caso se desconfiasse da suposição de um acidente — e até a sua prisão. Nesse raciocínio, Florent-Claude alude ao código penal de 1810, que previa como “desculpável³⁹⁵” o assassinato da esposa pelo esposo (e não o contrário) em caso de flagrante de um adultério (*Loc. cit.*). De tão grosseira, a argumentação não parece intentar justificar a reação do protagonista, mas antes expressar a sua forte e cega indignação, além de antecipar, na narrativa, a sua tendência à psicopatia.

A ideia de “desvio”, de “anormalidade” das condutas sexuais, bem como a patologização de algumas delas constitui parte de uma das “três ficções somáticas poderosas que obcecaram o mundo ocidental desde o século XVII, chegando a definir o escopo de toda atividade teórica, científica e política contemporânea” (Preciado, 2018, l. 823): o sexo, a sexualidade e a raça. Junto à ideia binária de sexo biológico atrelado ao gênero e à de divisão dos humanos entre raças — com o intuito de diferenciar o corpo branco daqueles de outros grupos étnicos —, temos a formulação de um complexo dispositivo de sexualidade que normatiza as formas de prazer aceitáveis, condenando ou atribuindo um caráter doentio a outras. Assim, afirma Michel Foucault, a filosofia burguesa teve como uma das principais preocupações assumir um corpo e uma sexualidade, de modo a assegurar a força, a perenidade e a proliferação secular desse corpo, o que permitiu à burguesia atribuir aos nobres o modelo de organismo e de sexualidade saudáveis, de modo a, através da diferença, sustentar a premissa

³⁹⁵ “— O Código Penal de 1810, em seu artigo 324, estipula que ‘o homicídio cometido pelo marido contra esposa, ou por ela contra o marido, não é desculpável [...] contudo, no caso de adultério, previsto pelo artigo 336, o homicídio cometido pelo marido contra a esposa, bem como contra o cúmplice, no momento em que este os surpreende em flagrante delito no lar conjugal, é desculpável.’” (Houellebecq, 2019, p. 54) — *Le Code pénal de 1810, dans son article 324, stipule que « le meurtre commis par l'époux sur son épouse, ou par celle-ci sur son époux, n'est pas excusable [...] néanmoins, dans le cas d'adultère, prévu par l'article 336, le meurtre commis par l'époux sur son épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison conjugale, est excusable. »*

de sua hegemonia sobre as outras classes que explorava e que demoraram a ter reconhecidos um corpo e um sexo (Foucault, 2021a, p 137).

Desde a separação, entre os séculos XVII e XIX, entre a medicina geral do corpo e a medicina do sexo, conforme aponta Foucault, o instinto sexual se tornou suscetível “de apresentar anomalias constitutivas, desvios adquiridos, enfermidades ou processos patológicos” (*Ibid.*, p. 128). Desse modo, a “relativa autonomização do sexo com relação ao corpo, o aparecimento correlativo de uma medicina, de uma "ortopedia" específicas do sexo, em suma, a abertura desse grande domínio médico-psicológico das "perversões", que viria tomar o lugar das velhas categorias morais da devassidão e da extravagância”, consubstancia o projeto médico e político, de que faz parte o dispositivo de sexualidade, visando ao controle estatal do sexo e de sua fecundidade. Para Foucault, “A medicina das perversões e os programas de eugenia foram, na tecnologia do sexo, as duas grandes inovações da segunda metade do século XIX” (*Loc. cit.*).

Desse modo, “aquelas que até então eram consideradas simples práticas sexuais se transformam em identidades e condições que devem ser estudadas, registradas, perseguidas e caçadas, castigadas e curadas” (Preciado, 2018, l. 823). Sexualidades desviantes estão, nos romances de Houellebecq, no limite extremo do “problema” do desejo sexual, em um nível elevado de desejo ou em fortes consequências ao bem-estar dos indivíduos, o que faz com que a solução buscada seja, por vezes, uma vontade de extirpação da própria sexualidade como um todo, metonimicamente representada pela amputação do órgão sexual, como se, suspendendo-se essa constante e inevitável forma de “tormento” inerente aos seres vivos, estes pudessem viver em paz. Essa ideia está presente em especial em *Particules* (1998b) e *La possibilité* (2005a), em que projetos ontológicos, esboçados no primeiro e realizados no segundo, visam à evolução da espécie humana para uma forma assexuada.

Em *Extension* (1994), o protagonista chega a planejar se castrar com uma tesoura, no ápice do seu desalento, que, entretanto, não é delirante, mas antes resultado de uma visão muito aguçada — embora também extremada — da realidade. Em um diálogo com sua psicóloga, ele aborda a diferença de gênero segundo a lógica de Vênus e Marte:

Mas eu preferiria que você falasse diretamente comigo sobre seus problemas. Mais uma vez, você está sendo muito abstrato.

— Talvez. Mas eu não entendo, concretamente, como as pessoas conseguem viver. Tenho a impressão de que todo mundo deveria estar infeliz; você entende, vivemos em um mundo tão simples. Existe um sistema baseado na dominação, no dinheiro e no medo – um sistema bastante masculino, chamemos ele de Marte; existe um sistema

feminino baseado na sedução e no sexo, chamemos de Vênus. E isso é tudo. É realmente possível viver e acreditar que não há nada além? Junto aos realistas do final do século XIX, Maupassant acreditava que não havia nada além; e isso o conduziu à loucura furiosa.

— Você está confundindo tudo. A loucura de Maupassant é apenas um estágio clássico no desenvolvimento da sífilis. Todo ser humano normal aceita ambos os sistemas de que você fala.

— Não. Se Maupassant enlouqueceu foi porque tinha plena consciência da matéria, do nada e da morte – e não tinha consciência de nada além. Semelhante aos nossos contemporâneos nesse sentido, ele estabelecia uma separação absoluta entre a sua existência individual e o resto do mundo. É a única maneira pela qual podemos pensar o mundo hoje³⁹⁶ (Houellebecq, 1994, p. 147).

Após esse excerto, a psicóloga atribui parte do seu problema à sua falta de experiências sexuais nos dois anos anteriores, o que o faz perguntar se ela queria transar com ele, determinando a posterior troca por um psicólogo masculino. Cabe ressaltar, nesse diálogo, que, assim como havia feito anteriormente, a psicóloga atribui uma razão médica para um problema — a loucura de Maupassant — que o protagonista aponta como resultado da percepção de problemas sociais, nesse caso, intrinsecamente relacionados às relações entre homem e mulher nos diversos campos.

Outro personagem cuja *potentia gaudendi* impele a situações problemáticas, como a sensação de desalento, ou à incapacidade de ligação emotiva, é Bruno, de *Particules* (1998b), que tem eventos relativamente incomuns de masturbação. Ou melhor, que denota a dita “desordem sexual” (Houaiss, 2009) do voyeurismo³⁹⁷. Dois exemplos consecutivos podem

³⁹⁶ *Mais je préférerais que vous me parliez directement de vos problèmes. Encore une fois, vous êtes trop dans l'abstrait.*

– *Peut-être. Mais je ne comprends pas, concrètement, comment les gens arrivent à vivre. J'ai l'impression que tout le monde devrait être malheureux; vous comprenez, nous vivons dans un monde tellement simple. Il y a un système basé sur la domination, l'argent et la peur – un système plutôt masculin, appelons-le Mars; il y a un système féminin basé sur la séduction et le sexe, appelons-le Vénus. Et c'est tout. Est-il vraiment possible de vivre et de croire qu'il n'y a rien d'autre? Avec les réalistes de la fin du XIXe siècle, Maupassant a cru qu'il n'y avait rien d'autre; et ceci l'a conduit jusqu'à la folie furieuse.*

– *Vous confondez tout. La folie de Maupassant n'est qu'un stade classique du développement de la syphilis. Tout être humain normal accepte les deux systèmes dont vous parlez.*

– *Non. Si Maupassant est devenu fou c'est qu'il avait une conscience aiguë de la matière, du néant et de la mort – et qu'il n'avait conscience de rien d'autre. Semblable en cela à nos contemporains, il établissait une séparation absolue entre son existence individuelle et le reste du monde. C'est la seule manière dont nous puissions penser le monde aujourd'hui.*

³⁹⁷ “1. Rubrica: *psicopatologia*. *Desordem sexual* que consiste na observação de uma pessoa no ato de se despir, nua ou realizando atos sexuais e que não se sabe observada; mixoscopia.

2. Derivação: por extensão de sentido. Forma de curiosidade *mórbida* com relação ao que é privativo, privado ou íntimo. Ex.: o v. invasor de alguns internautas” (Houaiss, 2009, grifos nossos). Chamamos atenção ao teor patológico atribuído ao termo, bem como a sua circunscrição na rubrica “psicopatologia”.

Em francês, o dicionário Larrousse (2013) se limita a uma definição de *voyeur* como “Pessoa que tem prazer em assistir, às escondidas, a cenas eróticas” (*Personne qui se plaît à assister, à la dérobée, à des scènes érotiques*). A mesma definição se observa no Le Robert (2023) (*Personne qui assiste pour sa satisfaction et sans être vue à une scène érotique*).

Para a Psicologia (APA, 2014), o voyeurismo consiste em, “por um período de pelo menos seis meses, excitação sexual recorrente e intensa ao observar uma pessoa que ignora estar sendo observada e que está nua, despindo-se ou em meio a atividade sexual, conforme manifestado por fantasias, impulsos ou comportamentos” (p. 686).

ilustrar essa característica. Depois de ver uma moça fazendo *topless* na praia, ele se desloca para perto de adolescentes que fazem o mesmo:

Avançando obliquamente em direção ao mar, se esforçava para guardar na memória a imagem dos seios da moça. De repente, bem na sua frente, três adolescentes saíram das ondas; ele lhes dava um máximo de quatorze anos. Ele notou as toalhas delas, estendeu a sua a poucos metros de distância; eles não prestavam nenhuma atenção nele. Ele rapidamente tirou a camiseta, cobriu as laterais do corpo com ela, inclinou-se de lado e pôs para fora o pênis. Com um conjunto perfeito, as gatinhas enrolaram os maiôs para baixo para bronzear os seios. Antes mesmo de ter tempo de se tocar, Bruno ejaculou violentamente na camiseta. Ele deixou escapar um gemido, tombou na areia. Estava feito³⁹⁸ (Houellebecq, 1998b, p. 132-133).

Sublinhamos a idade das adolescentes que são alvo da lascívia de Bruno — no máximo catorze anos —, para refletir sobre o fato de que aquilo que interessa a Bruno especialmente, nesse caso, parece ser o contexto: o local inusitado, público; a possibilidade de ser visto, inclusive por elas. Se não é esse o caso, trata-se apenas de uma incapacidade de contenção diante do estímulo visual, mesmo que aquilo que ele vê nem chegue a ter um apelo erótico, mas a simples nudez, como no outro exemplo, logo em seguida.

Quando ele voltou, a noite já havia caído. Ao passar em frente à jacuzzi ouviu sussurros e risadas abafadas. Ele parou, com sua sacola Leclerc na mão, olhou entre os galhos. Parecia ter dois ou três casais: já não faziam mais barulho, ouvia-se apenas o ligeiro mover da água com seus movimentos. A lua saiu das nuvens. No mesmo instante, outro casal chegou e começou a se despir. Os sussurros recomeçaram. Bruno largou a sacola plástica, colocou o pênis pra fora etc. Ele ejaculou muito rápido, no momento em que a mulher penetrava a água quente. Já era sexta-feira à noite, ele precisava prolongar a sua estadia por mais uma semana. Ele ia se reorganizar, encontrar uma garota, conversar com as pessoas³⁹⁹ (Houellebecq, 1998b, p. 135).

Esses exemplos nos permitem voltar à curiosidade de Florent-Claude (Houellebecq, 2019) ao observar por dias, com um binóculo, o vizinho pedófilo, ousar invadir sua casa e, mesmo sem demonstrar prazer especificamente pelo teor de pedofilia do material que encontra

³⁹⁸ *Avançant obliquement en direction de la mer, il s'efforçait de garder en mémoire l'image des seins de la fille. Soudain, droit devant lui, trois adolescentes sortirent des flots ; il leur donnait au maximum quatorze ans. Il aperçut leurs serviettes, étala la sienne à quelques mètres ; elles ne faisaient aucune attention à lui. Il ôta rapidement son tee-shirt, s'en recouvrit les flancs, bascula sur le côté et sortit son sexe. Avec un ensemble parfait, les minettes roulèrent leurs maillots vers le bas pour se faire bronzer les seins. Avant même d'avoir eu le temps de se toucher, Bruno déchargea violemment dans son tee-shirt. Il laissa échapper un gémissement, s'abattit sur le sable. C'était fait.*

³⁹⁹ *À son retour, la nuit était tombée. En passant devant le jacuzzi il perçut des chuchotements, un rire étouffé. Il s'arrêta, son sac Leclerc à la main, regarda entre les branchages. Il semblait y avoir deux ou trois couples : ils ne faisaient plus de bruit, on entendait juste le léger remous de l'eau pulsée. La lune sortit des nuages. Au même instant un autre couple arriva, commença à se déshabiller. Les chuchotements reprirent. Bruno posa le sac plastique, sortit son sexe etc. Il éjacula très vite, au moment où la femme pénétrait dans l'eau chaude. On était déjà vendredi soir, il fallait qu'il prolonge son séjour d'une semaine. Il allait se réorganiser, trouver une nana, parler avec les gens.*

na casa, não resistir ao impulso de assistir aos vídeos, nem parar a visualização nas cenas que lhe causam asco.

No caso de Bruno, a excitação e a masturbação em público, nas duas cenas citadas acima, não trazem elementos que permitam associar o ato a uma forma de exibicionismo⁴⁰⁰, parecendo antes uma reação ao desejo impulsivo resultante de estímulos simplificados, o que sublinha a facilidade com que o protagonista é estimulado sexualmente. Neste ponto, vale retornar à cena já referida anteriormente em que ele vê a mãe dormindo nua, sai do quarto para se masturbar e, observado por um gato, espera que este o permaneça fitando até o fim de seu ato:

O sol já estava quente. Entrei no quarto deles, os dois estavam dormindo. Hesitei por alguns segundos, depois puxei o lençol. Minha mãe se mexeu, pensei por um instante que seus olhos iam se abrir; suas coxas se separaram ligeiramente. Eu me ajoelhei diante da sua vulva. Aproximei minha mão alguns centímetros, mas não ousei tocá-la. Saí para me masturbar. Ela juntava muitos gatos, todos mais ou menos selvagens. Aproximei-me de um jovem gato preto que se aquecia numa pedra. O chão ao redor da casa era pedregoso, muito branco, de um branco impiedoso. O gato olhou para mim várias vezes enquanto eu me masturbava, mas fechou os olhos antes de eu ejacular. Eu me abaixei e peguei uma pedra grande. O crânio do gato estourou, um pouco de cérebro esguichou em volta dele. Cobri o cadáver com pedras e voltei para casa; ninguém estava acordado ainda⁴⁰¹ (Houellebecq, 1998b, p. 70).

Exibicionismo, ou o simples desdém misto de crueldade de um jovem de dezoito anos em tratamento psiquiátrico, filho de uma mãe ausente e um pai alcoólatra, as atitudes de Bruno não parecem as de um perverso — pelo menos não um completo —, assim como Florent-Claude em *Sérotonine* (2019), que não chega a realizar seus planos mortíferos contra seres humanos, embora este último vá além do primeiro. Nos dois casos, esse limite é forçado, mas em relação

⁴⁰⁰ “Rubrica: *psicopatologia*. Forma de *perversão sexual* que consiste em exhibir a própria nudez, esp. as partes sexuais” (Houaiss, 2009, grifos nossos). “Medicina. *Obsessão* que impulsiona alguns sujeitos a exhibir seus órgãos genitais. Por extensão, Gosto por se mostrar nu.” (Le Robert, 2023, grifo nosso) (*Médecine. Obsession qui pousse certains sujets à exhiber leurs organes génitaux. Par extension, Goût de se montrer nu*).

No Manual de Psicologia (APA, 2014), o exibicionismo consiste em, “por um período de pelo menos seis meses, excitação sexual recorrente e intensa decorrente da exposição dos próprios genitais a uma pessoa que não espera o fato, conforme manifestado por fantasias, impulsos ou comportamentos” (p. 689). Tanto o voyeurismo quanto o exibicionismo têm prevalência entre homens (p. 688; 691).

⁴⁰¹ *Le soleil était déjà chaud. Je suis entré dans leur chambre, ils dormaient tous les deux. J’ai hésité quelques secondes, puis j’ai tiré le drap. Ma mère a bougé, j’ai cru un instant que ses yeux allaient s’ouvrir ; ses cuisses se sont légèrement écartées. Je me suis agenouillé devant sa vulve. J’ai approché ma main à quelques centimètres, mais je n’ai pas osé la toucher. Je suis ressorti pour me branler. Elle recueillait de nombreux chats, tous plus ou moins sauvages. Je me suis approché d’un jeune chat noir qui se chauffait sur une pierre. Le sol autour de la maison était caillouteux, très blanc, d’un blanc impitoyable. Le chat m’a regardé à plusieurs reprises pendant que je me branlais, mais il a fermé les yeux avant que j’éjacule. Je me suis baissé, j’ai ramassé une grosse pierre. Le crâne du chat a éclaté, un peu de cervelle a giclé autour. J’ai recouvert le cadavre de pierres, puis je suis rentré dans la maison ; personne n’était encore réveillé.*

a Bruno, o inusitado está antes ligado à sua forma de experienciar o prazer sexual e lidar com um desejo premente, bem como à sua dificuldade de envolvimento afetivo.

Em *Extension* (1994), temos exemplificada essa tendência ao exibicionismo quando da visita do protagonista a um cinema pornô em Rouen:

Depois de um certo tempo, constatei com surpresa que as pessoas trocavam frequentemente de lugar, sem motivo aparente. Querendo entender os motivos desse comportamento me mudei também, ao mesmo tempo que outro cara. Na verdade, é muito simples: cada vez que um casal chega, se vê rodeado por dois ou três homens, que se instalam a alguns assentos de distância e começam imediatamente a se masturbar. A esperança deles, eu acho, é que a mulher do casal lance um olhar sobre seus pênis⁴⁰² (Houellebecq, 1994, p. 71).

Não se trata de esperar que a mulher sinalize a possibilidade de incluir um desses homens em sua relação, mas simplesmente que ela olhe para a sua genitália. Vale lançar uma reflexão sobre o posicionamento discursivo dos narradores houellebecquianos em relação a essa centralidade na genitália. Remetemos, nesse sentido, à ocasião, referida anteriormente, em que Bruno conhece Christiane, para quem, posteriormente, ele atribui um prazer específico à ausência de sedução do encontro, quando experimenta uma felação dentro da água, quando ela ainda era uma mulher desconhecida, de quem ele sequer havia visto o rosto, minutos depois de ela ter feito sexo com outro homem:

Eles permaneceram abraçados por dois minutos, depois o homem se levantou e saiu da piscina. Antes de se vestir, ele desenrolou uma camisinha do pênis. Com surpresa, Bruno percebeu que a mulher não se mexia. Os passos do homem desapareceram e o silêncio voltou. Ela esticou as pernas na água. Bruno fez o mesmo. Um pé repousou em sua coxa, roçou seu pênis. Com um leve impulso, ela se separou da borda e veio em direção a ele. Nuvens velavam, então, a lua; a mulher estava a cinquenta centímetros de distância, mas ele ainda não conseguia distinguir suas feições. Um braço se colocou sob a parte superior das coxas, o outro abraçou seus ombros. Bruno se aconchegou contra ela, o rosto na altura do seu peito; seus seios eram pequenos e firmes. Ele soltou a borda, rendendo-se ao seu abraço. Ele a sentiu retornar ao centro da piscina e então começou a girar lentamente. Os músculos de seu pescoço relaxaram bruscamente, sua cabeça ficou muito pesada. O ruído aquático, fraco na superfície, transformava-se alguns centímetros abaixo em um poderoso estrondo subaquático. As estrelas giravam suavemente na vertical em direção ao seu rosto. Ele relaxou em seus braços, seu pênis ereto emergiu na superfície. Ela moveu levemente as mãos, ele mal sentia a carícia delas, estava em total leveza. Os longos cabelos roçaram sua barriga, então a língua da garota pousou na ponta de sua glândula. Todo o seu corpo estremeceu de felicidade. Ela fechou os lábios e, lentamente, muito lentamente, o tomou com a boca. Ele fechou os olhos, dominado por arrepios de êxtase. O bramido subaquático era infinitamente reconfortante. Quando os lábios da garota chegaram à raiz do seu pênis, ele começou a sentir os movimentos da garganta dela. As ondas de prazer se intensificaram em seu corpo, ele se sentia ao mesmo tempo embalado pelos turbilhões

⁴⁰² *Au bout d'un certain temps j'ai constaté avec surprise que les gens changeaient souvent de place, sans raison apparente. Vouant comprendre les raisons de ce manège je me suis déplacé aussi, en même temps qu'un autre type. En fait c'est très simple: chaque fois qu'un couple arrive il se voit entouré par deux ou trois hommes, qui s'installent à quelques sièges de distance et commencent aussitôt à se masturber. Leur espoir, je pense, est que la femme du couple jette un regard sur leur sexe.*

subaquáticos, de repente sentiu muito calor. Ela contraía suavemente as paredes da garganta, toda a sua energia afluiu de uma vez para o pênis. Ele gozou com um urro; ele nunca havia sentido tanto prazer⁴⁰³ (Houellebecq, 1998b, p. 138-139).

Alguns elementos chave parecem incrementar a sua experiência de prazer, como a consciência da transgressão do ato, com uma pessoa desconhecida, em um local público, porém sem “interferências” de caráter sociabilizante, ou seja, uma relação puramente sexual, mas também relativamente individual, ou pelo menos unilateral.

Mas não se trata apenas disso: aqui, seu corpo todo está envolvido; o ambiente se presta a uma experiência contemplativa — a lua, as estrelas, a semiescuridão —; a temperatura e o movimento ondulatório da água, que reverberam nas suas “ondas de prazer”. Toda a experiência sensorial, ampla, envolvendo todo o corpo, se liga às singularidades transgressoras do ato sexual e ao estímulo localizado, de modo a permitir que Bruno experimente um deleite intenso e sem precedentes. Bruno não enxerga esses elementos, ignorando-os como sendo ligados à sensualidade. Ele é o típico personagem produto da cultura pós-industrial e capitalista, adepto de velocidade, multiplicação de experiências e superficialidade. Ele reúne as características de alguém para quem, como ressalta David Le Breton, “existir já não é mais suficiente, urge necessário sentir-se existindo mobilizando deliberadamente uma alteridade, colocando-se, portanto, em condição de viver regularmente momentos fortes e experimentar o choque do real” (Le Breton, 2018, p. 60). Esse êxtase intenso parece constituir uma busca desses personagens por encontrar a si mesmos através da experiência sexual, por transpor o sexo superficial, o gozo localizado e rápido. O êxtase, para eles, pode ser entendido como uma possibilidade de fuga do mundo, ao encontro de seus próprios corpos.

⁴⁰³ *Ils restèrent enlacés deux minutes, puis l’homme se releva et sortit du bassin. Avant de se rhabiller, il déroula un préservatif de son sexe. Avec surprise, Bruno constata que la femme ne bougeait pas. Les pas de l’homme s’éloignèrent, le silence revint. Elle allongea les jambes dans l’eau. Bruno fit de même. Un pied se posa sur sa cuisse, frôla son sexe. Avec un léger clapotis, elle se détacha du bord et vint à lui. Des nuages voilaient maintenant la lune ; la femme était à cinquante centimètres, mais il ne distinguait toujours pas ses traits. Un bras se plaça sous le haut de ses cuisses, l’autre enlaça ses épaules. Bruno se blottit contre elle, le visage à hauteur de sa poitrine ; ses seins étaient petits et fermes. Il lâcha le bord, s’abandonnant à son étreinte. Il sentit qu’elle revenait vers le centre du bassin, puis commençait à tourner lentement sur elle-même. Les muscles de son cou se relâchèrent brusquement, sa tête devint très lourde. La rumeur aquatique, faible en surface, se transformait quelques centimètres plus bas en un puissant grondement sous-marin. Les étoiles tournaient doucement à la verticale de son visage. Il se détendit entre ses bras, son sexe dressé émergea à la surface. Elle déplaça légèrement ses mains, il sentait à peine leur caresse, il était en apesanteur totale. Les longs cheveux frôlèrent son ventre, puis la langue de la fille se posa sur le bout de son gland. Tout son corps frémit de bonheur. Elle referma ses lèvres et lentement, très lentement, le prit dans sa bouche. Il ferma les yeux, parcouru de frissons d’extase. Le grondement sous-marin était infiniment rassurant. Lorsque les lèvres de la fille atteignirent la racine de son sexe, il commença à sentir les mouvements de sa gorge. Les ondes de plaisir s’intensifièrent dans son corps, il se sentait en même temps bercé par les tourbillons sous-marins, il eut d’un seul coup très chaud. Elle contractait doucement les parois de sa gorge, toute son énergie afflua d’un seul coup dans son sexe. Il jouit dans un hurlement ; il n’avait jamais éprouvé autant de plaisir.*

Temos aí, então, dois movimentos diante do problema central das relações na atualidade, do ponto de vista sexual: de um lado, a intensidade, velocidade e superficialidade que leva à frustração, ao desamparo e a um eventual desejo de expurgar o sexo, visto como fonte desses males; do outro lado, a busca por uma experiência sensorial qualitativa, às vezes pautada na afetividade, com tendência a ser duradoura. Essa última não tem o mesmo peso nos romances de Houellebecq, restringindo-se a poucos personagens, como o Michel de *Plateforme* com Valérie e Bruno com Christiane em *Particules*, os dois tendo vivenciado a primeira forma até encontrarem essas parceiras, com quem estabeleceram essas relações. Esses dois movimentos não se opõem necessariamente. Parecem, às vezes, se misturar: fazem parte de experiências conturbadas e de difícil apreensão por parte desses personagens. Vistas de forma distanciada, parecem até mesmo intentar apontar caminhos possíveis ao problema das relações interpessoais, ao individualismo, a essa espécie de neoliberalismo no campo das relações sexuais.

Bruno é um bom exemplo dessa incompreensão, desse desajuste entre o desejo do outro e a dificuldade da relação social, afetiva, empática com esse outro: ele acha — em seu discurso direcionado a Christiane — que o que tornou a relação na água uma experiência tão marcante foi a ausência de sedução; enquanto a cena que nos é descrita pelo narrador trouxera todos os elementos sensoriais que parecem ser o verdadeiro diferencial da união.

De todo modo, outros personagens, como Michel e Valérie, em *Plateforme*, demonstram consciência desses fatores, buscam explorá-los e chegam a exprimir verbalmente a necessidade de os resgatar. Por exemplo, o protagonista narra a sua sensação na relação sexual:

Quando eu levava Valérie ao orgasmo, que eu sentia seu corpo vibrar sob o meu, às vezes tinha a impressão, fugaz, mas irresistível, de acessar um nível de consciência totalmente diferente, onde todo o mal era abolido. Nestes momentos suspensos, praticamente imóveis, em que o seu corpo ascendia ao prazer, eu me sentia como um Deus, de quem dependiam a serenidade e as tempestades. Essa foi a primeira alegria – indiscutível, perfeita⁴⁰⁴ (Houellebecq, 2001, p. 158).

Esses fatores são o que fundamenta o erotismo, o que está além do ato sexual, que ultrapassa a necessidade de reprodução, o instinto fisiológico, que permite perder-se no outro na entrega. Segundo Georges Bataille, o erotismo é

o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco.

⁴⁰⁴ *Lorsque j'amenais Valérie à l'orgasme, que je sentais son corps vibrer sous le mien, j'avais parfois l'impression, fugace mais irrésistible, d'accéder à un niveau de conscience entièrement différent, où tout mal était aboli. Dans ces moments suspendus, pratiquement immobiles, où son corps montait vers le plaisir, je me sentais comme un Dieu, dont dépendaient la sérénité et les orages. Ce fut la première joie – indiscutable, parfaite.*

Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante. Ninguém pode duvidar disso (Bataille, 1987, l. 357).

Daniell é outro personagem que exalta essa perda voluntária de si mesmo:

Estar dentro dela [Esther] era uma fonte de alegrias infinitas, eu sentia cada movimento da sua boceta quando ela a fechava, com delicadeza ou com mais força, no meu pênis, por minutos inteiros eu gritava e chorava ao mesmo tempo, não sabia mais onde eu estava, às vezes, quando ela se afastava, eu percebia que havia música tocando muito alto e que eu não tinha ouvido nada⁴⁰⁵ (Houellebecq, 2005a, p. 192).

Esse arrebatamento, diz o protagonista, “esse abandono sem limites ao prazer e ao êxtase era o que eu preferia em mim mesmo⁴⁰⁶” (*Ibid.*, p. 70). A vivência sexual permite, desse modo, retornar a si mesmo. E, assim, se constitui uma busca por si, uma tentativa de não desaparecer (Le Breton, 2018). O gozo extático permite retomar uma corporeidade, superar a separação de si mesmo (Houellebecq, 1994; 1998b; 2005a), voltar a coincidir consigo mesmo, por um momento passageiro em que paradoxalmente se encontra desligado de tudo. Essa experiência profunda do prazer constitui uma maneira de viver melhor o seu próprio corpo como forma de ser esse corpo (Queval, 2008).

O arrebatamento decorrente do sexo já era entendido na Roma Antiga como um paroxismo que compromete o equilíbrio entre o desejo da alma e a necessidade do corpo, pois a excitação sexual deste, que em nada corresponderia à alma, faz com que ele seja levado por si mesmo nesse arrebatamento (Foucault, 2021b, p. 166-167). Ou seja, já na clássica lógica binária corpo-alma havia o entendimento de um corpo que procura se lançar sobre si mesmo através do arrebatamento sexual.

Esses exemplos demonstram não apenas a entrega e a busca do contato, pela via do sexo, com o outro: a procura desiludida pela satisfação requer, para os protagonistas houellebecquianos, uma mulher redentora — uma que, nas palavras do Michel de *Plateforme*, nos momentos em que seu “pau ia mal, [tomasse-o] em suas mãos e se [extasiasse] mesmo que falsamente sobre o vigor do membro, a riqueza de sua semente⁴⁰⁷” (*Id.*, 2001, p. 23). Através da crítica ao modelo casamento-sexualidade-amor, a lógica houellebecquiana (1998b, p. 53 et seq.) entende essa mulher não necessariamente como uma amante permanente. Ele consegue,

⁴⁰⁵ *Être en elle était une source de joies infinies, je sentais chacun des mouvements de sa chatte lorsqu'elle la refermait, doucement ou plus fort, sur mon sexe, pendant des minutes entières je criais et je pleurais en même temps, je ne savais plus du tout où j'en étais, parfois lorsqu'elle se retirait je m'apercevais qu'il y avait eu, très fort, de la musique, et que je n'en avais rien entendu.*

⁴⁰⁶ *Cet abandon sans limites à la jouissance et à l'extase était ce que je préférais en moi-même.*

⁴⁰⁷ [...] *dans le cas où ma bite allait mal, me paraissait ressembler à un petit appendice exigeant, inutile, qui sentait le fromage ; j'avais besoin alors qu'une fille la prenne dans ses mains, s'extasie même faussement sur la vigueur du membre, la richesse de sa semence.*

com isso, tratar uma questão muito atual envolvendo as relações sexuais em um contexto de revisão da fórmula familiar tradicional e dos papéis de gênero, dentro do sistema neoliberal capitalista, e ainda abordando a questão étnica e econômica de povos subalternizados, através de um movimento de globalização do turismo sexual executado em *Plateforme* (2001). E assim, arremeter as três poderosas ficções somáticas modernas de que fala Preciado, para quem é de Houellebecq “o mérito por ter compreendido como construir uma fabulação distópica sobre este novo poder do capitalismo global, que fabricou a megavadia e o megagaiato” (Preciado, 2018, l. 494). Para o filósofo,

O novo sujeito hegemônico é um corpo (frequentemente codificado como masculino, branco e heterossexual) farmacopornograficamente suplementado (pelo Viagra, pela cocaína, pela pornografia etc.) e consumidor de serviços sexuais pauperizados (frequentemente exercidos por corpos codificados como femininos, infantis ou racializados) (*Loc. cit.*).

Robert, Lionel, Michel (Houellebecq, 2001), ou a ampla clientela da rede hoteleira internacional Aurora, que sistematizou, com os clubes *Aphrodite*, o turismo sexual, em sua grande maioria, de europeus em países pobres, pode se enquadrar nesse perfil do sujeito hegemônico atual, como discutiremos adiante.

5.1.4 Prostituição e turismo sexual

O sistema de turismo e exploração sexual de mulheres de diversos países em desenvolvimento por parte de homens brancos e com algum dinheiro é formulado em *Plateforme*, com base em algumas lógicas subjacentes ao pretensamente simples negócio dos clubes *Aphrodite*, que atua se baseando no fato de o turismo sexual já existir nessas localidades, restando aos seus idealizadores apenas a gestão, a sistematização e a facilitação da prestação desses serviços.

Para Preciado, “a finalidade do pornô, como a do trabalho sexual, é a produção de satisfação frustrante” (Preciado, 2018, l. 3867). Ele defende que a própria questão da liberação sexual, bem como a guerra entre os sexos, tende a ficar para trás, dando lugar às noções de “dominação, resistência e terrorismo farmacopornográfico” (*Loc. cit.*). Os sujeitos, então, estariam atuando como próteses do sistema de estímulo-frustração, lutando para se autodeterminar enquanto seres ainda aptos à alegria e ao prazer. Nesse sentido, o corpo na pós-modernidade, dito *farmacopornográfico*, não sendo uma matéria passiva, constitui uma “interface tecno-orgânica” (*Ibid.*, l. 1415) integrada ao sistema e sujeita a tecnologias políticas

de cunho textual, informático e bioquímico. Esse corpo pós-moderno é, então, projetado, farmacologicamente gerido e promovido de forma audiovisual como um corpo coletivamente desejável (*Ibid.*, l. 561). Resta às massas o constante esforço por corresponder ao imperativo de desejabilidade, consumindo os produtos e serviços que são meios de alcançar tal correspondência.

Nesse contexto, a indústria sexual, seja aquela que produz as mídias que sustentam o sistema, seja aquelas diretamente atuantes em serviços sexuais, consiste, segundo o filósofo, na extração da mais-valia de corpos racializados e pauperizados (*Ibid.*, l. 3655), seja dentro do Ocidente, entre as populações imigrantes, seja nos próprios países de onde vêm. Segundo ele,

a trabalhadora ou trabalhador do sexo ideal, a melhor máquina altamente qualificada chupadora de paus é a boca siliconada, silenciosa e politicamente subalterna, de uma imigrante mulher cis ou transexual sem acesso à identidade administrativa e à cidadania plena. Essas máquinas sexuais do terceiro milênio são corpos vivos aos quais é negado o acesso ao espaço político, despojados de direitos sindicais e de fazer greves, de ter seguro-saúde e seguro-desemprego. Diferentemente do fordismo tradicional, não há mais competição entre a máquina e o trabalhador. Ao contrário: o trabalhador se torna uma biomáquina sexual (l. 3985).

O mesmo se percebe entre as mulheres de *Plateforme*, espalhadas em países como Egito, Kênia, República Dominicana, Cuba, Costa do Marfim, Tailândia, entre outros (Houellebecq, 2001, p. 245-246), em condições semelhantes, mas sem o conhecimento dos parâmetros contrastivos das sociedades de onde provêm seus clientes, sendo simples objetos do turismo sexual colonialista e globalizante sistematizado pela plataforma de Michel, Valérie e Jean-Yves Frochot. Mas a exploração sexual dessas mulheres, no discurso de Michel, não é justificada pelo viés da dominação, embora a oposição entre os ocidentais e outros povos, como os tailandeses, faça parte da sua visão:

Oferecer seu corpo como um objeto agradável, dar gratuitamente prazer: é isso que os ocidentais não sabem mais fazer. Eles perderam completamente o sentido de doação. Não importa o quanto tentem, eles não conseguem mais sentir o sexo como natural. Não só eles têm vergonha do próprio corpo, que não está à altura dos padrões da pornografia, mas, pelos mesmos motivos, não sentem mais atração pelo corpo do outro. É impossível fazer amor sem um certo abandono, sem a aceitação pelo menos temporária de um certo estado de dependência e de fraqueza. A exaltação sentimental e a obsessão sexual têm a mesma origem, ambas provêm de um esquecimento parcial de si mesmo; não é uma área em que a pessoa possa se realizar sem se perder. Nós nos tornamos frios, racionais, extremamente conscientes da nossa existência individual e dos nossos direitos; nós desejamos, acima de tudo, evitar a alienação e a dependência; além disso, somos obcecados pela saúde e pela higiene: estas realmente não são as condições ideais para fazer amor. No ponto em que estamos, a

profissionalização da sexualidade no Ocidente tornou-se inevitável⁴⁰⁸ (Houellebecq, 2001, p. 236).

Michel parece concordar com o entendimento de Georges Bataille do erotismo, evocado anteriormente, que sublinha o inabitual, mas também a voluntária perda de si inerente a ele, sendo ele a transgressão por excelência, já que faz parte do sexo enquanto prazer e também se constitui como consciência do interdito (Bataille, 1987, l. 12):

sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha (*Ibid.*, l. 1497).

Mas é, também, interessante observar a força subversiva desse discurso. Michel toma um elemento da experiência tácita — a dificuldade da disponibilidade para dar prazer, bem como a incapacidade de se entregar — para formular uma justificativa para a exploração de povos que (ainda) não chegaram a generalizar esse mesmo tipo de conduta. Essa seria uma razão para aplicar o seu plano de turismo sexual em países em desenvolvimento. Porém, se ele visasse razões para não o aplicar — como a pauperização, a falta de seguridade social e de perspectiva de futuro, a falta de autonomia e a dependência de entes controladores, a violência, entre várias outras —, caso considerasse pelo menos uma dessas questões na comparação, a diferença entre a mulher ocidental e a tailandesa explicitaria a precariedade e a vulnerabilidade desta última. Michel parece contrariar o dispositivo de sexualidade burguês apontado por Foucault (2021a, p. 137) no que diz respeito ao não reconhecimento do corpo e do sexo das classes — e, aqui, povos — explorados, porém, também sem rejeitar a própria exploração, estendendo para esses grupos a legitimidade do seu sexo e dos seus corpos, sem suspender a diferenciação que permanece sustentando a hegemonia burguesa. É como se esse narrador em primeira pessoa, Michel, depois de conduzir o leitor à constatação da problemática da sexualidade ocidental atual, aproveitasse para embutir, quando da provável concordância desse leitor, um impropério que tem grandes chances de passar despercebido, ou de ser naturalizado:

⁴⁰⁸ *Offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir : voilà ce que les Occidentaux ne savent plus faire. Ils ont complètement perdu le sens du don. Ils ont beau s'acharner, ils ne parviennent plus à ressentir le sexe comme naturel. Non seulement ils ont honte de leur propre corps, qui n'est pas à la hauteur des standards du porno, mais, pour les mêmes raisons, ils n'éprouvent plus aucune attirance pour le corps de l'autre. Il est impossible de faire l'amour sans un certain abandon, sans l'acceptation au moins temporaire d'un certain état de dépendance et de faiblesse. L'exaltation sentimentale et l'obsession sexuelle ont la même origine, toutes deux procèdent d'un oubli partiel de soi ; ce n'est pas un domaine dans lequel on puisse se réaliser sans se perdre. Nous sommes devenus froids, rationnels, extrêmement conscients de notre existence individuelle et de nos droits ; nous souhaitons avant tout éviter l'aliénation et la dépendance ; en outre, nous sommes obsédés par la santé et par l'hygiène : ce ne sont vraiment pas les conditions idéales pour faire l'amour. Au point où nous en sommes, la professionnalisation de la sexualité en Occident est devenue inéluctable.*

o homem branco exauriu o “campo” de exploração da sexualidade feminina de seu povo e, então, se volta para novos “campos virgens”, inexplorados e ainda não tão contaminados pelos traços da cultura ocidental que ele acaba de criticar.

Neste ponto, cabe ressaltar o caráter global da exploração da força de trabalho dessas mulheres no Ocidente e fora dele. Como ressaltam Marx e Engels, “os trabalhadores não têm pátria. Não se pode tirar deles o que não têm” (Marx; Engels, 2012, p. 65). O sistema global de exploração da mão de obra sexual desenvolvido em *Plateforme* pode ser visto como uma metáfora da própria exploração de povos subalternizados dentro do sistema capitalista e sua tendência globalizante, com o teor imperialista de exploração de novos campos. Estamos tratando, em suma, da exploração de uma classe por outra, independentemente da nacionalidade. Apenas com a abolição da exploração de um indivíduo por outro, poder-se-ia abolir uma tal exploração de classes (*Ibid.*, p. 66).

A prostituição é um serviço de que, historicamente, o homem lança mão; funciona em complementaridade com a instituição do casamento, assim como o recurso a amantes (Foucault, 2021c, p. 44). Como sustenta Bataille, ela

não é exterior ao jogo. As atitudes femininas formam contrários complementares. A prostituição de algumas alimenta a esquizofrenia de outras, e vice-versa. Mas o jogo é deturpado pela miséria, na medida em que se vê na prostituição uma saída. Neste caso, a prostituição é uma chaga (Bataille, 1987, l. 1848).

Quando Marx e Engels atacam a forma burguesa de família, baseada no capital e no lucro privado, eles lembram que ela é complementada pela obrigatória inexistência da família “plenamente desenvolvida” nos proletários e pela prostituição pública (Marx; Engels, 2012, p. 64). A complementaridade entre a família burguesa e a prostituição tem lastro na manutenção da exploração de classe e pela transformação da força de trabalho em mercadoria, bem como a sua precarização.

Houellebecq demonstra uma visão aguçada desses fatores em *Plateforme*. Michel fundamenta os seus discursos com dados técnicos, estatísticas, pesquisas científicas, para sustentar suas ideias. O fenômeno midiático desse romance se deve muito à fustigação desse tema. Como bem observa Pierre Jourde, *Plateforme* se apresenta como uma apologia do turismo sexual e uma rejeição ao islã: “publicidade assegurada” (Jourde, 2002, p. 139). Ele defende os romances⁴⁰⁹ de Houellebecq das acusações de ser mero apelo midiático:

se estivéssemos falando de pura pornografia, ou de delírios racistas, nós os abandonaríamos à sua marginalidade. Mas trata-se de textos de realismo ambicioso,

⁴⁰⁹ Referindo-se, em 2002, ainda aos três primeiros romances.

nos quais as considerações sexuais e políticas fazem parte integrante de um projeto de *mise-en-scène* global, através do retrato de vidas ordinárias, dos problemas do mundo contemporâneo. Tudo isso se apoia sobre documentação, às vezes cruamente derramada no texto, constatações frias, procedimentos eficazes que consistem em colocar em paralelo o comportamento individual dos personagens, convencidos de que o que lhes acontece é único, e estatísticas ou estudos sociológicos.

A crueza ideológica de *Plateforme* engendra reações prudentes, do tipo: sim, o que Houellebecq diz está às vezes no limite do ignóbil, mas ele faz as verdadeiras perguntas, ele toca onde dói⁴¹⁰ (*Loc. cit.*).

A astúcia dessa mescla de informações consubstanciadas e ideias controversas permite adentrar questões caras à contemporaneidade de forma profunda, levantando os diversos lados da questão. Quando o narrador desse romance recoloca o corpo e o prazer da prostituta na equação da relação desproporcional entre o “cliente” branco e a “profissional” tailandesa, ele coloca um ponto de vista a mais na discussão, sublinhando o caráter de contentamento desta última. Como defende Olivia Gazalé, a objetificação do outro é uma forma natural dentro da relação sexual, que é necessariamente objetivante (Gazalé, 2017, l. 2783). E se a prostituta é para o cliente um mero objeto de desejo, ela também objetiva ele, na medida em que se interessa menos pelo seu ser que pelo seu dinheiro (*Loc. cit.*). O problema, defende a autora, não é a objetivação, mas as condições em que ela acontece: “Desde que a pessoa seja tratada como ser humano portador de direitos imprescritíveis, dos quais não se procura privá-la, a objetivação não é alienante⁴¹¹” (*Loc. cit.*).

O cinismo na abordagem de Michel da prostituta e de sua pretensa satisfação como o argumento a favor da sua exploração sexual parte dessa naturalização da objetivação das relações sexuais, mas ignora as condições em que essa objetivação é operada. A sujeição feminina, nesse caso, é posta como voluntária e satisfatória para ela, mas o feminino nem sempre é representado dessa forma, constituindo um importante elemento da prosa houellebecquiana.

⁴¹⁰ *Si l'on n'avait affaire qu'à de la pure pornographie, ou à des délires racistes, on les abandonnerait à leur marginalité. Mais il s'agit de textes au réalisme ambitieux, où les considérations sexuelles et politiques font partie intégrante d'un projet de mise en scène globale, à travers le portrait de vies très ordinaires, des problèmes du monde contemporain. Tout cela s'appuie sur de la documentation, parfois crûment déversée dans le texte, des constats froids, des procédés efficaces qui consistent à mettre en parallèle le comportement individuel des personnages, persuadés que ce qui leur arrive est unique, et des statistiques ou des études sociologiques.*

La crudité idéologique de Plateforme engendre des réactions prudentes, sur le mode: oui, ce que dit Houellebecq est parfois à la limite de l'ignoble, mais il pose les vraies questions, il touche où ça fait mal.

⁴¹¹ *La frontière entre ce qui est répréhensible et ce qui ne l'est pas se situe dans les conditions de l'objectivation et non dans l'objectivation elle-même. Dès lors que la personne est traitée en être humain porteur de droits imprescriptibles, dont on ne cherche pas à la priver, l'objectivation n'est pas aliénante.*

5.1.5 O feminino e a sexualidade

Junto à prostituição, a pornografia é, como vimos, uma das formas de expressão da sexualidade em Houellebecq. Mas ela denota também a posição da mulher, entre subalterna, objeto de desejo e exaltada em seu caráter afetivo e acolhedor. A mulher, mesmo que ela apareça frequentemente como um suporte para o homem, é, nesse sentido, a esperança da humanidade contra o individualismo, o que a coloca na posição de responsabilidade pelo cuidado do mundo. A personagem Cécile, de *Anéantir* (2022), parece sintetizar essa mulher idealizada que sempre acolhe e se doa incondicionalmente. A própria Prudence, mulher do protagonista, demonstra uma capacidade de altruísmo, de compreensão e de apoio, “como se as mulheres soubessem naturalmente fazer isso, como se elas estivessem destinadas, por um conhecimento especial da dor, a realizar certos gestos⁴¹²” (Houellebecq, 2022, l. 5085). Essas personagens replicam outras como Annabelle, Annick e a própria Christiane em *Particules*, bem como Valérie, de *Plateforme*. Interessa-nos, sem desconsiderar a reflexão feita no tópico 3.2 deste estudo, sobre a fetichização do corpo feminino, analisar aqui essas personagens femininas, dado o teor sexual de sua relação com os protagonistas de cada romance. Elas correspondem tanto à mulher submissa, a serviço do prazer masculino, quanto à mulher libertina, disposta a aventuras sexuais. Essas últimas também têm a sua *potentia gaudendi* celebrada, gozam, tiram proveito da relação com esses homens desamparados. Mas nem todas são assim. Cabe aludir rapidamente a algumas pesquisas voltadas para a sexualidade feminina para refletir sobre o prazer dessas personagens.

Em geral, os homens sabem pouco sobre sexualidade feminina. Pesquisas científicas⁴¹³ mostraram que, entre homens hétero, bi e homossexuais e mulheres das mesmas três orientações, os homens heterossexuais são os que mais têm orgasmos em relações sexuais com parceiras (95%), enquanto as mulheres heterossexuais são as que menos têm orgasmos de todas as categorias estudadas (65%). As mulheres que mais têm orgasmos são as homossexuais (85%). Isso leva à constatação de que as mulheres com menor satisfação sexual — aqui, resumida ao orgasmo para efeito de ilustração — são aquelas que buscam essa satisfação em relações com homens heterossexuais.

⁴¹² *Comme si les femmes savaient naturellement faire ça, comme si elles étaient destinées, par une connaissance spéciale de la douleur, à accomplir certains gestes.*

⁴¹³ Cf.: W. Kate. 45 Orgasm Statistics, statistics are better when they're about orgasms. *PleasureBetter*, jun.2023. Disponível em: <https://pleasurebetter.com/orgasm-statistics/>. Acesso em 15/02/2024.

Outro dado dessas pesquisas que interessa à nossa discussão é o fato de mulheres em uma relação com mais de seis meses terem seis vezes mais chances de ter orgasmos do que em uma relação sexual casual. Entre a terceira e a quinta vez que têm uma relação com o mesmo parceiro, têm 40% mais chances de ter um orgasmo que em um encontro único. Para elas, as relações casuais são menos satisfatórias, se considerarmos o orgasmo como um sinal relevante dessa satisfação. Esses dados sugerem que o prazer feminino não se presta ao sexo casual, uma das formas de atividade sexual tipicamente masculina (Piemonte *et al.*, 2019).

Algumas razões fisiológicas e morfológicas podem explicar a diferença na “facilidade” de se chegar ao orgasmo, entre homens e mulheres⁴¹⁴, mas o que leva à disparidade efetiva desse aspecto é resultado de questões culturais, de uma mentalidade sexual dominada pelos homens, por exemplo, se considerarmos que, historicamente, mais dinheiro já foi destinado a pesquisas para corrigir “disfunções” sexuais masculinas do que femininas (*Loc. cit.*). Trata-se, *grosso modo*, de buscar soluções para problemas de ereção e de ejaculação, os dois principais sinais de uma satisfação sexual saudável masculina. Como ressalta Judith Butler, “considerada ausente ou passiva, a feminilidade é por definição desqualificada como objeto de estudo” (Butler, 2018, l. 2481).

Outra informação importante das pesquisas supracitadas é que homens são mais sexualmente motiváveis que mulheres, dado o fato de elas serem mais influenciadas por condições socioculturais que lhes ativem e assegurem o desejo, enquanto eles respondem a estímulos sexuais de forma mais direta (*Loc. cit.*). Ou seja, a maior complexidade do estímulo sexual feminino implica uma atenção a outros elementos externos — mas correlatos — ao ato sexual, o que nos leva a pensar o quanto o individualismo, a troca cada vez mais frequente de parceiros, a pouca participação dos amantes nas questões particulares, emocionais e cotidianas de suas parceiras dificultam a satisfação sexual delas.

Mas vale observar uma reflexão de Michel, o narrador de *Plateforme* (2001), sobre a mudança na conduta sexual feminina, logo após uma ácida descrição das relações dos homens de meia idade no jogo sexual com as mulheres:

Quando consideramos as conversas tediosas que é preciso ter para levar uma garota para a cama, e que a garota se tornará na maioria dos casos uma amante decepcionante, que vai te encher com seus problemas, te falar de seus ex-namorados – te dando, de passagem, te dando a impressão de não estar realmente à altura – e de que será preciso imperativamente passar com ela pelo menos o resto da noite, entendemos que os

⁴¹⁴ Cf.: MASON, Kirsty. Why is it easier for men to reach the big O?. *Numan*. S/d. Disponível em: <https://www.numan.com/numankind/orgasm-gap-men-women> Acesso em 15/02/2024.

homens podem preferir evitar muitas preocupações pagando uma pequena quantia. Assim que adquirem um pouco mais de idade e experiência, preferem evitar o amor; eles acham mais simples ir encontrar as putas. Enfim, não as putas do Ocidente, não vale a pena, são verdadeiros detritos humanos, e de qualquer forma, durante o ano, eles não têm tempo, trabalham demais. Então a maioria não faz nada; e alguns, de vez em quando, praticam um pouco de turismo sexual. E, novamente, isso, no melhor dos casos: ir ver uma puta ainda significa manter um pouco de contato humano. Há também todos aqueles que acham mais fácil se masturbar na internet ou assistindo pornô. Depois que o pau cuspiu seu pequeno jato, ficam bem tranquilos.

— Entendo... ela disse depois de um longo silêncio. Eu entendo o que você quer dizer. E você não acha que homens ou mulheres podem mudar?

— Acho que as coisas não podem voltar atrás, não. O que provavelmente acontecerá é que as mulheres se tornarão cada vez mais parecidas com os homens; por enquanto, elas permanecem muito apegadas à sedução; enquanto os homens, no fundo, não se importam em seduzir, eles querem sobretudo foder. A sedução interessa apenas a alguns caras que não têm uma vida profissional excitante, nem outra fonte de interesse na vida. À medida que as mulheres se tornarão mais apegadas às suas vidas profissionais e aos seus projetos pessoais, elas também acharão mais simples pagar para foder; e elas se voltarão para o turismo sexual. As mulheres podem se adaptar aos valores masculinos; elas às vezes têm dificuldade, mas podem fazê-lo, a história provou isso⁴¹⁵ (Houellebecq, 2001, p. 142-143).

É interessante observar que ele afirma que as mulheres podem se adaptar “aos valores masculinos” de sexualidade, mas graças à sua inserção na vida profissional, e não por consequência do quadro que ele descrevera imediatamente antes: os homens, depois de uma certa idade, “preferem evitar o amor”, então o que resta às mulheres interessadas em relações com homens dessa idade? Christiane expressa o seu ponto de vista em relação a essa questão, no romance anterior, *Particules* (1998b):

“[...] É um lugar agradável, mas um pouco triste; há muito menos violência do que lá fora. A atmosfera religiosa dissimula um pouco a brutalidade das relações de flerte. Porém, há mulheres que sofrem, aqui. Os homens que envelhecem sozinhos são muito menos dignos de pena do que as mulheres na mesma situação. Eles bebem vinho ruim, adormecem e seus dentes fedem; então eles acordam e começam de novo; eles morrem

⁴¹⁵ *Quand on considère les conversations fastidieuses qu'il faut subir pour amener une nana dans son lit, et que la fille s'avérera dans la plupart des cas une amante décevante, qui vous fera chier avec ses problèmes, vous parlerez de ses anciens mecs – en vous donnant, au passage, l'impression de ne pas être tout à fait à la hauteur – et qu'il faudra impérativement passer avec elle au moins le reste de la nuit, on conçoit que les hommes puissent préférer s'éviter beaucoup de soucis en payant une petite somme. Dès qu'ils ont un peu d'âge et d'expérience, ils préfèrent éviter l'amour ; ils trouvent plus simple d'aller voir les putes. Enfin pas les putes en Occident, ça n'en vaut pas la peine, ce sont de vrais débris humains, et de toute façon pendant l'année ils n'ont pas le temps, ils travaillent trop. Donc, la plupart ne font rien ; et certains, de temps en temps, se paient un petit peu de tourisme sexuel. Et encore, ça, c'est dans le meilleur des cas : aller voir une pute, c'est encore maintenir un petit contact humain. Il y a aussi tous ceux qui trouvent plus simple de se branler sur Internet, ou en regardant des pornos. Une fois que la bite a craché son petit jet, on est bien tranquille.*

— Je vois... dit-elle après un long silence. Je vois ce que tu veux dire. Et tu ne penses pas que les hommes ou les femmes puissent changer ?

— Je ne pense pas que les choses puissent revenir en arrière, non. Ce qui va probablement se passer, c'est que les femmes deviendront de plus en plus semblables aux hommes ; pour l'instant, elles restent très attachées à la séduction ; alors que les hommes, au fond, s'en foutent de séduire, ils veulent surtout baiser. La séduction n'intéresse que quelques types qui n'ont pas vraiment de vie professionnelle excitante, ni d'autre source d'intérêt dans la vie. À mesure que les femmes s'attacheront davantage à leur vie professionnelle, à leurs projets personnels, elles trouveront plus simple, elles aussi, de payer pour baiser ; et elles se tourneront vers le tourisme sexuel. Les femmes peuvent s'adapter aux valeurs masculines ; elles ont parfois du mal, mais elles peuvent le faire, l'histoire l'a prouvé.

muito rapidamente. As mulheres tomam calmantes, fazem ioga, vão ao psicólogo; elas vivem até muito velhas e sofrem muito. Elas vendem um corpo enfraquecido e feio; elas sabem disso e sofrem com isso. No entanto, elas continuam, porque não conseguem renunciar a serem amadas. Até o fim, elas são vítimas desta ilusão. A partir de certa idade, a mulher sempre tem a possibilidade de se esfregar em paus; mas ela nunca mais tem a possibilidade de ser amada novamente. Os homens são assim, isso é tudo.

— Christiane, disse Bruno gentilmente, você está exagerando... Por exemplo, agora, eu tenho vontade de te dar prazer.

— Eu acredito em você. Tenho a impressão de que você é um homem gentil. Egoísta e gentil.”

Ela tirou o moletom, deitou-se na cama, colocou um travesseiro sob as nádegas e abriu as coxas⁴¹⁶ (Houellebecq, 1998b, p. 140-141).

Ao tempo em que os homens perdem a disponibilidade para a sedução, para a relação com uma mulher, que perdem a capacidade de amar, as mulheres no mesmo contexto permanecem guardando a esperança desse amor e sofrem sozinhas, ou se rendem a essas formas casuais e distanciadas de sexualidade.

O posicionamento de Michel também é sutilmente — ou, pelo menos, indiretamente — crítico à emancipação feminina: essa é a mulher ocidental, que teria, segundo ele, se tornado incapaz da entrega (*Ibid.*, p. 236), o que o faz defender a busca por mulheres orientais de países subalternizados. O seu entendimento dos estímulos que levariam as mulheres a essa alteração na conduta sexual é, então, o oposto do que escreveu a feminista radical Valerie Solanas em 1960:

O sexo não faz parte de um relacionamento. Pelo contrário, é uma experiência solitária, não criativa, uma grande perda de tempo. A fêmea pode facilmente --- muito mais facilmente do que pensa — condicionar-se para afastar seu impulso sexual, ficando totalmente tranqüila, cerebral e livre para perseguir relacionamentos e atividades com algum valor real. Mas o macho, que parece gostar sexualmente das mulheres e procura sempre excitá-las, estimula as fêmeas altamente sensuais a frenesim de desejo, enfiando-as numa de sexo da qual poucas escapam. O macho lúbrico excitou a fêmea voluptuosa. Ele precisa fazer isso, pois se a fêmea transcender seu corpo, se ela se elevar acima da bestialidade, o macho, que tem seu ego constituído pelo pênis, desaparecerá.

O sexo é o refúgio dos tolos. E quanto mais tola é a mulher, tanto mais profundamente ela é impregnada da cultura masculina (Solanas, 2014, p. 26).

⁴¹⁶ « [...] C'est un endroit agréable, mais un peu triste ; il y a beaucoup moins de violence qu'au-dehors. L'ambiance religieuse dissimule un peu la brutalité des rapports de drague. Il y a cependant des femmes qui souffrent, ici. Les hommes qui vieillissent dans la solitude sont beaucoup moins à plaindre que les femmes dans la même situation. Ils boivent du mauvais vin, ils s'endorment et leurs dents puent ; puis ils s'éveillent et recommencent ; ils meurent assez vite. Les femmes prennent des calmants, font du yoga, vont voir des psychologues ; elles vivent très vieilles et souffrent beaucoup. Elles vendent un corps affaibli, enlaidi ; elles le savent et elles en souffrent. Pourtant elles continuent, car elles ne parviennent pas à renoncer à être aimées. Jusqu'au bout elles sont victimes de cette illusion. À partir d'un certain âge, une femme a toujours la possibilité de se frotter contre des bites ; mais elle n'a plus jamais la possibilité d'être aimée. Les hommes sont ainsi, voilà tout.

— Christiane, dit doucement Bruno, tu exagères...

— Par exemple, maintenant, j'ai envie de te faire plaisir.

— Je te crois. J'ai l'impression que tu es plutôt un homme gentil. Égoïste et gentil.»

Elle ôta son sweat-shirt, s'allongea au travers du lit, posa un oreiller sous ses fesses et écarta les cuisses.

A mulher contemporânea que conseguiu administrar, em sua vida, o profissional, o sexual e a família com certa destreza poderá não concordar com essa última afirmação. Mas ela nos parece relevante, tanto por expressar a já corriqueira ideia de uma disparidade importante no desejo sexual dos dois gêneros, quanto no seu apontamento do homem como o gerador e impulsionador da sexualidade feminina.

O que parte dos homens cisgênero heterossexuais tem se tornado, depois das revoluções feministas, são pessoas relativamente capazes de se cuidar sozinhas — sem a necessidade da tradicional divisão de tarefas domésticas e profissionais entre os gêneros — e que podem ter à disposição mais oportunidades e mais parceiras para ter relações sexuais casuais. Então, uma das tendências que se pode observar é a de que esses homens não busquem relacionamentos fixos, formar família, ter filhos, e passem a construir o próprio mundo em solitude, o que se encontra em desacordo com o padrão cultural associado ao feminino que, embora emancipado, permaneceu tendo estimuladas formas de romantismo, expectativas de formação de família e de procriação, por exemplo. Além disso, ainda existe o fator da satisfação sexual da mulher cisgênero ser, como vimos, mais ligado a relações perenes. Esse desencontro de modos de lidar com a sexualidade e as relações sexuais entre esses dois gêneros é um importante problema a se enfrentar na atualidade. Ele se encontra expresso na conduta de personagens como Jed Martin (2010), Daniel (2005a), Bruno Clément e Michel Djerzinski (1998b), por exemplo, que escolhem a solitude, ou têm uma relação conflituosa com o desejo de se relacionar com suas potenciais parceiras, conflito que se encontra imbricado entre os planos emocional, social e sexual propriamente dito.

Essas questões são constantes na prosa romanesca de Houellebecq, em que alguns personagens masculinos são incapazes de envolvimento emocional e indisponíveis para explorar a sexualidade feminina em sua relativa complexidade. Isso faz lembrar a assertiva de Olivia Petter segundo a qual mulheres não precisam de conselhos para um bom sexo, homens sim (Petter, 2023). Diríamos, com base nisso, que as mulheres precisariam de conselhos para saber o que esperar e demandar de uma relação sexual heterossexual, já que o resultado dessa disparidade é que boa parte dessas mulheres não chegam a ter conhecimento de que a sua satisfação sexual está aquém do que poderia ser e que seus respectivos parceiros masculinos permanecem satisfeitos em seu acesso ao prazer. Essa incapacidade do homem houellebecquiano de lidar com a sexualidade feminina tem reflexo em todas as suas outras relações e parece ser um dos fatores que determinam a posição secundária da mulher nas

problematizações da prosa de ficção do autor, o que determina uma disparidade entre a quantidade de questões a discutir o masculino no mundo atual e aquelas ligadas ao feminino.

A questão da satisfação sexual feminina e sua complexidade leva, em muitos casos, à narrativa de que o orgasmo feminino é um “trabalho”, enquanto o masculino é natural (Andrejek; Fetner, 2019). O orgasmo feminino, que antes chegou a ser vetado — como ainda é, em algumas culturas — e posteriormente negligenciado, hoje se torna um elemento central nas relações heterossexuais no Ocidente. E o homem branco cis quadragenário do início do século XXI não foi ensinado a lidar com isso, o que incrementa seja o sentimento de angústia, seja a revolta, como veremos no capítulo a seguir.

A sexualidade da mulher, antes de ser domesticada, foi histerizada, como diz Michel Foucault em *A história da sexualidade*:

Histerização do corpo da mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado — qualificado e desqualificado — como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a "mulher nervosa", constitui a forma mais visível desta histerização (Foucault, 2021a, p. 113).

Um dos resultados dessa histerização foi o controle psiquiátrico e farmacológico da sua sexualidade e, conseqüentemente, de outros aspectos temperamentais que os anticoncepcionais hormonais propiciam, como a redução de impulsividade e de emoções de maior temperamento. A pílula, como lembra Preciado (2018), é um dispositivo que permitiu abrandar a própria mulher.

Hoje, uma das barreiras culturais a romper pelas mulheres cis é a conquista de uma liberdade sexual culturalmente aceita e naturalizada. Lançamos mão de três exemplos de mulheres sexualmente liberais da prosa ficcional de Houellebecq para ilustrar a discussão dessa questão: Yuzu, de *Sérotonine*, Esther, de *La possibilité*, Valérie, de *Plateforme* e Christiane, de *Particules*.

Yuzu, como vimos, é uma libertina. As reações a isso por parte do seu companheiro, Florent-Claude, são de resistência, de incompreensão e de fúria. Na cena em que os dois saem da festa libertina em um clube de troca de casais, ele se mostra indisposto a acompanhá-la nas suas aventuras:

Depois de cerca de uma hora, quando ficou claro que eu não tinha intenção de explorar o que estava se tramava ou se trocava além do bufê, Yuzu chamou um Uber. Na volta, ela não me fez nenhuma repreensão, mas também não manifestou nenhum arrependimento ou vergonha; na verdade, ela não fez nenhuma alusão à noite e, aliás, nunca mais faria⁴¹⁷ (Houellebecq, 2019, p. 51).

Ele espera de Yuzu que ela demonstre vergonha. E o seu silêncio posterior deixa a dúvida sobre a probabilidade de ela ter permanecido frequentando locais desse tipo, a partir de então, sem ele. Já Esther, diz Daniel1:

havia sido tão simplesmente, tão honestamente sexual, ela se prestou com tanta boa vontade a todos os jogos, a todas as experiências no domínio sexual, sem nunca pensar que isso pudesse ter algo de mal, que eu não chegava nem mesmo a me irritar com ela. Eu tinha apenas uma sensação tenaz e lancinante de a ter encontrado muito tarde, muito muito tarde, e de ter desperdiçado minha vida; essa sensação, eu sabia, não me abandonaria, simplesmente porque ela era certa⁴¹⁸ (Houellebecq, 2005a, p. 194-195).

A diferença entre as mulheres desses dois protagonistas parece ser o fato de Ester se dedicar à relação sexual com afinco, tirando prazer disso; e Yuzu buscar experiências excêntricas, segundo a visão de Florent-Claude, e talvez o mais importante: não necessariamente com ele. Além disso, ele sublinha a suposta incapacidade da jovem que ele diz ser inerente ao trabalho da prostituta, o que a impediria de ser uma: “faltava em Yuzu a qualidade essencial desse maravilhoso ofício: a generosidade. Uma puta não escolhe os seus clientes, esse é o princípio, esse é o axioma, ela dá prazer a todos, sem distinção, e é assim que ela acessa a grandeza⁴¹⁹” (Houellebecq, 2019, p. 67). Falta, então, em Yuzu, a dedicação necessária para a garantia de uma boa relação sexual, segundo o pensamento do protagonista, consoante ao dos outros personagens masculinos aqui em análise. Enquanto Yuzu frequenta escondida clubes de *swing* e se filma em relações sexuais com cães, Esther se diverte publicamente com relações sexuais ao gosto de Daniel1 — mesmo que ela também demonstre afeição aos atos:

Nós saíamos raramente, às vezes íamos tomar um coquetel em um lounge bar em San José, mas mesmo lá, muito rápido ela se aproximava de mim, colocava a cabeça sobre o meu ombro, seus dedos apertavam meu pau através do tecido fino, e muitas vezes nós íamos imediatamente foder no banheiro – eu tinha desistido de usar roupa de

⁴¹⁷ *Au bout d'à peu près une heure, lorsqu'il devint évident que je n'avais aucune intention d'aller explorer ce qui se tramait ou s'échangeait au-delà du buffet, Yuzu appela un Uber. Sur le chemin du retour elle ne me fit aucun reproche, mais ne manifesta non plus aucun regret, aucune honte ; en fait elle ne fit aucune allusion à la soirée, et elle ne devait d'ailleurs jamais plus en faire mention.*

⁴¹⁸ *Elle avait été si simplement, si honnêtement sexuelle, elle s'était prêtée de si bonne grâce à tous les jeux, à toutes les expériences dans le domaine sexuel, sans jamais penser que ça puisse avoir quelque chose de mal, que je ne parvenais même pas réellement à lui en vouloir. J'avais juste la sensation tenace et lancinante de l'avoir rencontrée trop tard, beaucoup trop tard, et d'avoir gâché ma vie ; cette sensation, je le savais, ne m'abandonnerait pas, tout simplement parce qu'elle était juste.*

⁴¹⁹ *Il manquait à Yuzu la qualité essentielle de ce merveilleux métier : la générosité. Une pute ne choisit pas ses clients, c'est le principe, c'est l'axiome, elle donne du plaisir à tous, sans distinction, et c'est par là qu'elle accède à la grandeur.*

baixo, ela nunca usava calcinha. Ela realmente tinha pouquíssimas inibições: às vezes, quando estávamos sozinhos no bar, ela se ajoelhava entre minhas pernas no tapete e me chupava enquanto terminava seu coquetel a pequenos goles. Um dia, no final da tarde, fomos surpreendidos nesta posição pelo garçom: ela tirou meu pau da boca, mas manteve-o entre as mãos, levantou a cabeça e deu-lhe um grande sorriso enquanto continuava a me masturbar com dois dedos; ele também sorriu, recebeu a conta, e foi então como se tudo tivesse sido planejado, arranjado de longa data por uma autoridade superior, e que minha felicidade também estivesse incluída na economia do sistema⁴²⁰ (Houellebecq, 2005a, p. 192-193).

O mesmo tipo de postura sexualmente liberal e desejosa de um prazer sexual mútuo é Valérie, que, segundo Michel, “permaneceu sexual, animal” (Houellebecq, 2001, p. 237). Ele lhe diz:

Você é normal, na verdade, você não se parece realmente com os ocidentais. O SM [sadomasoquismo] organizado, com regras, só pode dizer respeito a pessoas cultas, cerebrais, que perderam toda a atração pelo sexo. Para todos os outros, só existe uma solução: produtos pornográficos, com profissionais; e, se você quiser sexo de verdade, os países do terceiro mundo⁴²¹ (*Loc. cit.*).

Em um aspecto, a lógica de Michel parece concordar com a de Solanas: o sexo “comum” seria menos cerebral, mais animal. Enquanto para ela, o sexo é o refúgio dos tolos (Solanas, 2014, p. 26), para ele, os “cultos”, que procuram algo cerebral, tenderão a buscar experiências que permitam exceder o sexo “comum”. Nos dois casos, o entendimento do sexo parece isolar o erotismo. O aspecto animalesco do sexo é, antes, um dos elementos do jogo erótico, entre tantos outros. Ele não determina um sexo puramente orgânico, funcional. Como sublinha Olivia Gazalé,

o erotismo autêntico se distingue da sexualidade funcional e orgânica dos animais pela sua dimensão de elaboração mental e sua propensão à transgressão, ao jogo, ao equívoco, assim como pelo gosto da encenação, a qual se acompanha, às vezes, de um certo coeficiente de violência (controlada), e até de depravação, em ato ou em discurso⁴²² (Gazalé, 2017, l. 2783).

⁴²⁰ *Nous sortions rarement, parfois nous allions prendre un cocktail dans un lounge bar de San José, mais là aussi très vite elle se rapprochait de moi, posait la tête sur mon épaule, ses doigts pressaient ma bite à travers le tissu mince, et souvent nous allions tout de suite baiser dans les toilettes – j’avais renoncé à porter des sous-vêtements, elle n’avait jamais de culotte. Elle avait vraiment très peu d’inhibitions : parfois, lorsque nous étions seuls dans le bar, elle s’agenouillait entre mes jambes sur la moquette et me suçait tout en terminant son cocktail à petites gorgées. Un jour, en fin d’après-midi, nous fûmes surpris dans cette position par le serveur : elle retira ma bite de sa bouche, mais la garda entre ses mains, releva la tête et lui fit un grand sourire tout en continuant à me branler de deux doigts ; il sourit également, encaissa l’addition, et ce fut alors comme si tout était prévu, arrangé de longue date par une autorité supérieure, et que mon bonheur, lui aussi, était inclus dans l’économie du système.*

⁴²¹ *C’est parce que tu es restée sexuelle, animale. Tu es normale en fait, tu ne ressembles pas vraiment aux Occidentales. Le SM organisé, avec des règles, ne peut concerner que des gens cultivés, cérébraux, qui ont perdu toute attirance pour le sexe. Pour tous les autres, il n’y a plus qu’une solution : les produits porno, avec des professionnelles ; et, si on veut du sexe réel, les pays du tiers-monde.*

⁴²² *L’érotisme authentique se distingue de la sexualité fonctionnelle et organique des animaux par sa dimension d’élaboration mentale et sa propension à la transgression, au jeu, à l’équivoque, ainsi que par son goût de la mise en scène, laquelle s’accompagne parfois d’un certain coefficient de violence (maîtrisée), voire de souillure, en acte ou en parole.*

Há, entre esses personagens masculinos de Houellebecq, um gosto pela ausência da sedução como processo, como cortejo, conquista, acolhimento da pessoa em seu ser, para além de seu corpo, mas não do erotismo. Cada traço “animalesco” que esses personagens apontam podem constituir uma forma de erotismo. A disponibilidade para experiências e aventuras sexuais, é uma delas, bem como a dedicação e a entrega ao prazer do outro.

Outra personagem feminina que expressa um forte sentido de prestação, de dedicação ao prazer masculino é Christiane. Em uma explicação, para Bruno, sobre os corpúsculos de Krause, ela conta sua veneração pelo membro viril de seu ex-marido:

“— Tudo se baseia nos corpúsculos de Krause...” Christiane sorri. “Você precisa me desculpar, sou professora de ciências naturais.” Ela tomou um gole de Bushmills... “A haste do clitóris, a coroa e o sulco da glândula são revestidos por corpúsculos de Krause, muito ricos em terminações nervosas. Quando os acariciamos, provocamos no cérebro uma poderosa liberação de endorfinas. Todos os homens, todas as mulheres têm o clitóris e a glândula revestidos de corpúsculos de Krause – em um número quase idêntico, até aí isso é muito igualitário; mas há outra coisa, você sabe muito bem. Eu era muito apaixonada pelo meu marido. Eu o acariciava, lambia seu pênis com veneração; eu adorava o sentir dentro de mim. Eu tinha orgulho de provocar suas ereções, tinha uma foto do pênis ereto dele, que guardava o tempo todo na carteira; para mim era como uma imagem piedosa, dar-lhe prazer era a minha maior alegria. Finalmente, ele me trocou por uma mais jovem. Eu vi agora há pouco que você não estava realmente atraído pela minha boceta; já é meio que boceta de uma mulher velha. O aumento das pontes de colágeno nos idosos e a fragmentação da elastina durante as mitoses fazem com que os tecidos percam gradualmente a firmeza e a flexibilidade. Aos vinte anos eu tinha uma vulva muito bonita; hoje percebo que os lábios e as ninfas estão um pouco caídos.”

Bruno terminou sua bebida; ele não encontrou absolutamente nada para lhe responder. Logo depois, eles se deitaram. Ele colocou um braço em volta da cintura de Christiane; eles adormeceram⁴²³ (Houellebecq, 1998b, p. 142).

A melancolia de Christiane diante do envelhecimento de seu corpo e as consequências disso para as relações sexuais é marcante. Ela parece representar o exemplo da mulher que escolheu se dedicar ao sexo casual depois de passar a não conseguir construir relações amorosas. Ela terá uma relação aproximativa com Bruno, até enfrentar a realidade da falta de

⁴²³ « — *Tout repose sur les corpuscules de Krause...* » Christiane sourit. « *Il faut m'excuser, je suis professeur de sciences naturelles.* » Elle but une gorgée de Bushmills... « *La hampe du clitoris, la couronne et le sillon du gland sont tapissés de corpuscules de Krause, très riches en terminaisons nerveuses. Lorsqu'on les caresse, on déclenche dans le cerveau une puissante libération d'endorphines. Tous les hommes, toutes les femmes ont leur clitoris et leur gland tapissés de corpuscules de Krause – en nombre à peu près identique, jusque-là c'est très égalitaire ; mais il y a autre chose, tu le sais bien. J'étais très amoureuse de mon mari. Je caressais, je léchais son sexe avec vénération ; j'aimais le sentir en moi. J'étais fière de provoquer ses érections, j'avais une photo de son sexe dressé, que je conservais tout le temps dans mon portefeuille ; pour moi c'était comme une image pieuse, lui donner du plaisir était ma plus grande joie. Finalement, il m'a quittée pour une plus jeune. J'ai bien vu tout à l'heure que tu n'étais pas vraiment attiré par ma chatte ; c'est déjà un peu la chatte d'une vieille femme. L'augmentation du pontage des collagènes chez le sujet âgé, la fragmentation de l'élastine au cours des mitoses font progressivement perdre aux tissus leur fermeté et leur souplesse. À vingt ans, j'avais une très belle vulve ; aujourd'hui, je me rends bien compte que les lèvres et les nymphes sont un peu pendantes.* »

Bruno termina son verre ; il ne trouvait absolument rien à lui répondre. Peu après, ils s'allongèrent. Il passa un bras autour de la taille de Christiane ; ils s'endormirent.

reciprocidade de sua parte: ele é a figura do homem preocupado com a estética corporal — dele e das mulheres por quem se interessa —, que é incapaz de amar; ele não consegue fazer qualquer comentário em relação às explicações de Christiane sobre o envelhecimento do seu corpo, já que ele também não se interessa por esse corpo envelhecido dela; o que ele gosta nela é precisamente a sua disponibilidade e o seu gosto pela entrega sexual.

O que o homem espera de uma mulher, segundo Daniell, “o sonho de todos os homens é encontrar umas safadinhas inocentes, mas prontas para todas as depravações — o que são quase todas as adolescentes⁴²⁴” (Houellebecq, 2005a, p. 193). O problema, prossegue ele, é quando essa disponibilidade sexual arrefece com a idade:

Então, pouco a pouco, as mulheres se acalmam, condenando assim os homens a permanecer eternamente ciumentos do seu passado depravado de putinha. Recusar-se a fazer algo porque já o fez, porque já teve a experiência, leva rapidamente à destruição, para si e para os outros, de qualquer razão para viver, bem como de qualquer futuro possível, e mergulha você num tédio pesado que acaba por se transformar em uma amargura atroz, acompanhada de ódio e ressentimento para com aqueles que ainda pertencem à vida⁴²⁵ (*Ibid.*, p. 193-194)

Essa dedicação que o homem houellebecquiano espera é aquela que Myriam, em *Soumission*, expressa a François em uma frase: ““Você sabe, François... [...] Eu não sou uma puta, nem uma ninfomaníaca. Se eu te chupo assim, é porque eu te amo. Que eu te amo realmente. Você sabe?⁴²⁶” (Houellebecq, 2015, p. 109) Para François, essa dedicação sexual é o que possibilita o seu amor:

O amor no homem nada mais é do que gratidão pelo prazer dado, e ninguém nunca me deu tanto prazer quanto Myriam. Ela podia contrair sua boceta à vontade (às vezes suavemente, por pressões lentas e irresistíveis, às vezes por pequenos impulsos bruscos e travessos); ela mexia sua bundinha com uma graça infinita antes de me oferecer. Quanto às suas felações, eu nunca tinha experimentado nada parecido, ela abordava cada felação como se fosse a primeira, e a última da vida dela. Cada uma de suas felações teria sido suficiente para justificar a vida de um homem⁴²⁷ (Houellebecq, 2015, p. 40-41).

⁴²⁴ *Le rêve de tous les hommes c'est de rencontrer des petites salopes innocentes, mais prêtes à toutes les dépravations – ce que sont, à peu près, toutes les adolescentes.*

⁴²⁵ *Ensuite peu à peu les femmes s'assagissent, condamnant ainsi les hommes à rester éternellement jaloux de leur passé dépravé de petite salope. Refuser de faire quelque chose parce qu'on l'a déjà fait, parce qu'on a déjà vécu l'expérience, conduit rapidement à une destruction, pour soi-même comme pour les autres, de toute raison de vivre comme de tout futur possible, et vous plonge dans un ennui pesant qui finit par se transformer en une amertume atroce, accompagnée de haine et de rancœur à l'égard de ceux qui appartiennent encore à la vie.*

⁴²⁶ *Tu sais, François... [...] je ne suis pas une pute, ni une nymphomane. Si je te suce comme ça, c'est parce que je t'aime. Que je t'aime vraiment. Tu le sais ?*

⁴²⁷ *L'amour chez l'homme n'est rien d'autre que la reconnaissance pour le plaisir donné, et jamais personne ne m'avait donné autant de plaisir que Myriam. Elle pouvait contracter sa chatte à volonté (tantôt doucement, par lentes pressions irrésistibles, tantôt par petites secousses vives et mutines) ; elle tortillait son petit cul avec une grâce infinie avant de me l'offrir. Quant à ses fellations, je n'avais jamais rien connu de semblable, elle abordait*

A submissão, em Houellebecq, é sempre feminina. Mas os personagens centrais são sempre homens heterossexuais. Faz parte, então, da problemática do arquétipo desse homem ocidental quadragenário entre o fim do século XX e o início do XXI esse embate com as transformações da posição e do valor da mulher em suas relações. Veremos, no tópico a seguir, traços importantes da formação dessa problemática. Por ora, interessa refletir sobre essa submissão como um valor dentro do próprio erotismo. Como sublinha Gazalé, “Se há um prazer de submeter, há também um prazer de se submeter [para a mulher]. Ao desejo de possessão responde um desejo de ser possuída, subjugada, quer dizer, literalmente, de cair sob o jugo. /a volúpia do abandono, do assujeitamento, e até mesmo da capitulação⁴²⁸” (Gazalé, 2017, l. 2783). Dito isso, cabe ressaltar que a entrega masculina do homem houellebecquiano não é necessariamente a mesma feminina. Ele frequentemente se mostra engajado no prazer das mulheres com quem tem relações, apraz-se do gozo delas, empenha-se em buscar, estimular e ativar-lhes os prazeres corporais. Mas o cuidado esperado da mulher é mais frequente e mais amplo: ele não é mais premente apenas por ser o ponto de vista narrativo sempre masculino, mas porque essas relações guardam a espera do cuidado feminino sobre toda a vida. Como demonstra Preciado,

deixando de lado a cultura lésbica, uma coisa parece clara: as mulheres fazem nesta sociedade o trabalho do cuidado do corpo. Ocupam-se dos corpos dos homens, mas também do cuidado do corpo das outras mulheres heterossexuais. Isso é o que se esconde por trás da noção marxista de “divisão sexual do trabalho”. Não se trata somente de atribuir às mulheres a esfera da reprodução e, aos homens, a da produção. A coisa parece muito mais complexa. As mulheres têm sob sua responsabilidade uma tarefa fundamental, sem a qual o equilíbrio erótico-político da heterossexualidade se colapsaria imediatamente: as mulheres se ocupam de levar a cabo uma dermatologia política generalizada. Elas cuidam da pele do mundo (Preciado, 2018, l. 4189).

Mulheres como Christiane, Annabelle, Valérie são como um suporte emocional, mas também prático, dos personagens houellebecquianos. O mesmo se vê no cuidado de Madeleine com Édouard Raison, o pai prostrado e incomunicável do protagonista de *Anéantir*, e mesmo Prudence, a mulher do protagonista, que está em um processo de reaproximação com o marido, no contexto de um casamento em crise, precisamente ao mesmo tempo — e, provavelmente, em função da própria doença — resigna-se em cuidar do marido acometido pelo câncer na mandíbula. Primeiramente, Paul faz a seguinte observação diante dos cuidados mais simples de

chaque fellation comme si c'était la première, et que ce devait être la dernière de sa vie. Chacune de ses fellations aurait suffi à justifier la vie d'un homme.

⁴²⁸ *S'il y a un plaisir de soumettre, il y a aussi un plaisir d'être soumise. Au désir de possession répond un désir d'être possédée, subjuguée, c'est-à-dire, littéralement, de tomber sous le joug. La volupté de l'abandon, de l'assujettissement, voire de la capitulation.*

Prudence, quando ele procura um médico para investigar as dores dentárias que descobriria serem decorrentes do câncer:

Ele esperava especialmente, ao ligar para ela, que ela o parabenizasse por ter finalmente cuidado de seus dentes. Faz parte, tradicionalmente, do papel das mulheres encorajar os homens a cuidarem de si mesmos, em particular de sua saúde, e, de forma mais geral, de conectá-los à vida, a amizade dos homens com a vida permanecendo sempre, mesmo no melhor dos casos, bastante duvidosa⁴²⁹ (Houellebecq, 2022, l. 6003).

Paul observa, então, em um ponto mais extremado de sua decrepitude, que Prudence cuidaria dele até o fim de sua vida:

E mesmo que seu tumor realmente começasse a cheirar mal ela fecharia levemente, se concentraria em adormecer suas faculdades olfativas e conseguiria amá-lo, algumas mulheres muito amorosas o tinham feito com o cheiro de merda subindo das entranhas destruídas do homem para apodrecer o seu hálito, é verdade que ali era ainda pior que cheiro de merda, era cheiro de cadáver, de carne em decomposição que saía do tumor, é assim que a natureza procede, é isso a mãe natureza, esse é o seu estilo⁴³⁰ (Houellebecq, 2022, l. 6957).

Nesses casos, vemos a disponibilidade dessas mulheres para o cuidado do corpo, da vida e da morte de seus entes, seus familiares e, em especial, esses homens fadados a morrer antes delas. Mas os cuidados femininos, possivelmente dado o foco dos romances do autor sobre uma idade específica, são centrados no problema do sexo, mesmo incluindo as outras esferas da vida. A lógica de Demóstenes (384-322 a. C.) segundo a qual se tem as cortesãs “para o prazer; as concubinas, para os cuidados de todo dia; as esposas, para ter uma descendência legítima e uma fiel guardiã do lar” (Foucault, 2021b, p. 176) é a mesma — salvo pela preocupação com a descendência — que ajuda a impulsionar François, em *Soumission*, a se converter ao islã. Como sustenta, ainda, Preciado,

os teóricos de esquerda da “feminização do trabalho” levantam a questão dos serviços não remunerados que as mulheres têm realizado na história, falando sobre a higiene das pessoas e das coisas, da gestão doméstica, da educação dos filhos, do cuidado com os doentes e com os idosos, a teia de redes de cooperação e solidariedade, mas omitindo serviços sexuais e reprodutivos que, no entanto, fazem parte deste trabalho não remunerado: como se, intencionalmente ou não, protegessem o domínio da sexualidade daquele da produção econômica, tomando-o uma zona sagrada da atividade humana (Preciado, 2018, l. 3672).

⁴²⁹ *Il espérait surtout en l'appelant qu'elle le félicite pour s'être enfin occupé de ses dents, ça fait traditionnellement partie du rôle des femmes d'inciter les hommes à prendre soin d'eux, en particulier de leur santé, et plus généralement de les rattacher à la vie, l'amitié des hommes avec la vie restant toujours, même dans le meilleur des cas, assez douteuse.*

⁴³⁰ *Et même si sa tumeur se mettait réellement à puer elle clignerait légèrement des yeux, se concentrerait sur la mise en sommeil de ses facultés olfactives et elle parviendrait à l'aimer, certaines femmes très aimantes l'avaient fait avec les odeurs de merde qui remontaient des entrailles détruites de leur époux pour empuantir son haleine, il est vrai que là c'était encore pire que l'odeur de merde, c'était l'odeur de cadavre, de chair en décomposition, qui se dégagerait de la tumeur, c'est ainsi que la nature procède, c'est ça mère nature, c'est son style.*

É aí que podemos ver que os cuidados femininos do homem não se restringem a uma simples dedicação, inclusive sexual, que se esperaria também dele: dentro do sistema patriarcal ainda em forte persistência, essa dedicação díspar inevitavelmente enseja uma forma de domínio e subjugo em uma escala ampla. Em Houellebecq, tanto se questiona essa sacralidade da sexualidade, inclusive, relacionando-a diretamente à produção econômica, como se observa em *Extension e Plateforme*, como se naturaliza o trabalho sexual feminino, o que denota a consciência dos fatores apontados por Preciado. Além disso, vê-se, nos romances do escritor francês, tais serviços não remunerados atribuídos às mulheres — o cuidado, a dedicação, a cooperação, a solidariedade — como associados ao serviço sexual. Sua lógica parece plenamente consciente desses papéis femininos, embora o discurso apareça do ponto de vista de personagens masculinos dispostos a simplesmente usufruir desses papéis: o que muda, em seu entendimento, é que esses homens passaram a formular um discurso de usufruto desses cuidados pela via mercadológica, como um último passo adentrando o individualismo nas relações sexuais.

O fato é que esses homens houellebecquianos não têm simplesmente uma problemática em relação ao feminino que lhes dificulta as relações, eles denotam uma aguçada incapacidade de vicência com os outros indivíduos, sendo que as mulheres constituem o seu escopo primordial, não só do ponto de vista sexual, o que as coloca como “o outro” por excelência e, portanto, o próprio objeto de busca e repulsão. Isso pode explicar, também, o seu apagamento, estando elas no plano externo de difícil alcance. Todas essas questões, ligadas à relação do homem houellebecquiano com suas mulheres e com suas próprias vidas, na época em que se inserem tais personagens, podem ser explicadas por uma conjuntura específica do homem ocidental “em crise”, ou “em transformação”, desde o início das profundas transformações na presença da mulher no mundo e nas relações entre os gêneros. Por isso, o conjunto dos romances de Houellebecq exigem uma análise mais detida especificamente do gênero masculino e suas problemáticas atuais, que passamos a discutir.

5.2 No limiar do homem: infância, velhice e o corpo como artefato nos romances de Houellebecq

“A Esfinge, monstro alado com cabeça de mulher e corpo de leão, propunha o seguinte enigma aos que queriam sair ou entrar na cidade, devorando os que não o decifrassem: qual é o único ser que de manhã anda com quatro pés, à tarde, com dois e à noite, com três?”
(Duarte, 2018).

O homem está no centro da prosa ficcional de Michel Houellebecq, com sua abordagem de problemáticas atuais e seu posicionamento aguçado diante do mundo. Os protagonistas que observamos em suas obras são diversos em muitos aspectos, mas demonstram formas diferentes de reação e reflexão sobre um problema que está intrinsecamente ligado ao modelo socioeconômico vigente no Ocidente e às relações afetivas em seu seio: a ideia de “crise” da masculinidade⁴³¹ (Badinter, 1992) na atualidade.

O personagem-tipo que sinaliza essa crise tem o mesmo corriqueiro teor demonstrativo e generalizante nas obras do autor francês, o que é sublinhado, por exemplo, por François em *Soumission*: “Eu era [...] um homem de uma normalidade absoluta” (Houellebecq, 2015, p. 26). Esse homem absolutamente normal centraliza metonimicamente a atitude de submissão e de conversão de toda a França ao novo regime instaurado no romance. O mesmo se pode dizer, em certa medida, dos homens brancos heterossexuais, de classe média, por volta dos quarenta anos, que figuram em todos os oito romances do autor. São a figura do homem que cresceu na virada das formas de relação entre os gêneros, da transformação do papel do homem na sociedade, na mutação da própria ideia de homem; pessoas criadas em uma lógica tradicional, para enfrentar, na vida adulta, um mundo consideravelmente alterado nesse sentido. Essas mudanças marcaram o fim de uma era — que pode ser apontada entre meados do século XIX e a revolução de 1968 — de profunda oposição entre os gêneros masculino e feminino, e de forte associação — e mesmo confusão — entre masculinidade e virilidade.

Estudos mostram que os homens têm expectativa de vida menor que as mulheres em diversos países desenvolvidos⁴³². Em todo o mundo, elas vivem em média sete anos mais que eles: 67% das pessoas com oitenta e cinco anos ou mais são mulheres⁴³³. Além dos elevados números de mortalidade ligados a doenças cardiovasculares e câncer, bem como a sua tendência a evitar consultas e exames médicos, chama a atenção a quantidade mais elevada de homens em situação de vício, crimes violentos e suicídio. Este último é três vezes maior entre homens

⁴³¹ Para Olivia Gazalé (2017), crise da virilidade (*crise de la virilité*). Para Francis Dupuis-Déri (2018), o termo crise da masculinidade esconde um problema: a masculinidade, segundo ele, sempre esteve em crise, sempre que precisou alterar-se de acordo com as constantes mudanças culturais. Veremos, entretanto, neste tópico, que talvez as mudanças que têm se operado desde a década de 1970 estejam entre as que impulsionaram mudanças mais importantes na própria ideia do que é ser homem.

⁴³² Cf.: Não é meme: por que os homens morrem mais cedo do que as mulheres. *Uol*, nov.2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/deutsche-welle/2023/11/25/por-que-homens-morrem-mais-cedo-do-que-mulheres.htm> Acesso em 15/02/2024.

⁴³³ Cf.: SHMERLING, Robert H. Why men often die earlier than women. *Harvard Health Publishing*, jun.2020. Disponível em: <https://www.health.harvard.edu/blog/why-men-often-die-earlier-than-women-201602199137> Acesso em 15/02/2024.

na França e está diretamente ligado ao estigma dos problemas de saúde mental, que leva mais eles que elas a evitar acompanhamento psicológico e psiquiátrico (Thielmann, 2011), tema que é constante nos romances de Michel Houellebecq: homens em crise que resistem a reconhecê-lo e procuram saídas controversas, deprimentes ou até violentas para problemas de cunho psicológico.

Os homens são menos propensos aos cuidados consigo e com os outros. Sua atenção à família e participação nas tarefas domésticas são tradicional e amplamente conhecidas como enormemente inferiores em relação às mulheres. Esse quadro tem se alterado progressivamente e tem gerado mudanças no mundo do trabalho, na economia, nas relações afetivas entre casais e entre pais e filhos, ao mesmo tempo em que geram transtornos entre os resistentes a essas mudanças.

Como aponta Olivia Gazalé, a militância feminista que se intensificou entre os anos 1960 e 1970 e as grandes mudanças conquistadas pelas mulheres nesse período representaram um choque para os homens: menos de um século antes, elas eram “virgens, puras, silenciosas, banhavam-se vestidas e não tinham nem mesmo o direito de pronunciar palavras como ‘calcinha’, e eis que elas preenchem páginas inteiras com ‘clitoris’, ‘vagina’ ou ‘orgasmo’ e falam do ‘mito da frigidez feminina’”⁴³⁴ (Gazalé, 2017, l. 5522). São mudanças relativamente rápidas, dificultando que conquistem a adesão imediata dos homens, sobretudo considerando que essas mudanças implicam para eles a perda de vantagens objetivas.

5.2.1 Ninguém nasce homem: torna-se homem

No desenvolvimento de sua identidade sexual, o menino costuma passar por um processo não de descoberta ou de aprendizado de ser homem, mas antes a evitar a efeminação e a homossexualidade (PLECK, 1976, p. 158), ou seja, ele aprende a não ser como uma mulher ou como um gay no sentido — impreciso e controverso — de efeminação. Para Élisabeth Badinter, o menino, diferentemente da menina, é “condenado à diferenciação” (Badinter, 1992, l. 565) durante grande parte da sua vida; a construção da sua identidade se faz por uma tripla negação: nascido de um ventre feminino, ele só pode existir enquanto homem opondo-se à sua

⁴³⁴ *Elles étaient vierges, pures, silencieuses, se lavaient tout habillées et n'avaient même pas le droit de prononcer des mots comme « culotte », et voici qu'elles noircissent des pages entières de « clitoris », « vagin », ou « orgasme » et parlent du « mythe de la frigidity féminine ».*

mãe, à sua condição de bebê e à sua própria feminilidade, convencendo os outros e a si mesmo de não ser nem uma mulher, nem um bebê, nem um homossexual (*Loc. cit.*).

Desse modo, a masculinidade é mais uma reação que uma adesão (*Ibid.*, l. 969), não é formulada pela afirmação, mas por um conjunto de negações, de oposições, o que torna delicado, depois das mudanças ocorridas nas últimas décadas, responder à pergunta “o que é ser um homem, hoje?” Duas saídas são imediatamente possíveis para uma resposta, caso se tente evitar a explicação meramente anatômica: enumerar tudo aquilo que um homem não é, em geral, em oposição às características femininas; ou listar características que, na verdade, estão ligadas à ideia de virilidade. Dizer o que é ser uma mulher também não parece simples, mas é mais fácil apontar as características que as culturas ocidentais lhe atribuíram e cuja “naturalidade” permanece em constante discussão. O problema, em primeiro lugar, é o quanto essas mesmas características atribuídas à feminilidade estão “naturalmente” presentes também em homens, *a priori*; e em segundo lugar, os esforços que historicamente se fazem para as contrariar, negar ou silenciar.

Como chamam a atenção estudiosos como Olivia Gazalé, tornar-se homem é muito mais difícil que tornar-se mulher, já que a menina é naturalmente mulher, tem o mesmo sexo da mãe, enquanto o menino precisa, para tornar-se homem, passar por um longo processo de interiorização de códigos masculinos (Gazalé, 2017, l. 3014). A autora lembra que não existem equivalentes femininos para expressões como “Seja homem!”, “Aja como homem!”, mas sim expressões semelhantes que requerem um qualificativo: “‘Comporta-te como mulher’ só tem sentido se se adiciona ‘respeitável’, ‘honesto’, ‘virtuoso’, ‘feminino’, ou ainda ‘do mundo’. Mas ninguém imagina prescrever a uma jovem que ela seja simplesmente uma mulher⁴³⁵” (*Loc. cit.*).

Contudo, a leitura que fazemos disso é de que se trata, na verdade, de uma armadilha discursiva segundo a qual não seria necessário adicionar qualificadores positivos à ideia de homem: basta dizer que se agiu como um homem e isso engloba todo um aparato qualificador (positivo) implícito, o que fica ainda mais claro quando se pensa no uso da palavra “hombridade⁴³⁶” para designar alguém com “retidão de caráter; dignidade; honradez; grandeza de ânimo; coragem” (Houaiss, 2009). Mesmo assim, esse fator não reduz o peso de

⁴³⁵ « *Comporte-toi en femme* » n'a de sens que si l'on ajoute « *respectable* », « *honnête* », « *vertueuse* », « *féminine* », ou encore « *du monde* ». Mais personne ne songe à prescrire à une fillette d'être simplement une femme.

⁴³⁶A etimologia da palavra hombridade aponta para origem no espanhol *hombredad* (derivado de *hombre*), significando a “qualidade, dignidade de ser homem” (Houaiss, 2009).

responsabilidade que a atribuição do “qualificativo” “homem” carrega para o menino: é provável que ele venha a pesar mais, dada a concentração de tantas prerrogativas no termo.

O fato é que “a identificação da menina com o seu próprio sexo não lhe causa as mesmas dificuldades físicas, hormonais e psicológicas que ao seu irmão: para ela, trata-se de um dado, para ele, uma conquista⁴³⁷” (*Loc. cit.*). Como sublinha Elisabeth Badinter, dever, provas e provações fazem com que haja

uma verdadeira tarefa a realizar para tornar-se um homem. A virilidade não é dada de imediato, ela deve ser construída, digamos ‘fabricada’. O homem é então uma espécie de artefato, e assim ele corre sempre o risco de ser tido como defeituoso. Defeito de fabricação, falha da maquinaria viril, enfim, um homem fracassado⁴³⁸ (Badinter, 1992, l. 61).

É preciso estar à altura de merecer o qualificativo “homem”, sob pena de não apenas não ser visto como um, mas também de perder todas as credenciais que o “título” outorga. Para lançar um exemplo corriqueiro, os homossexuais homens e mulheres costumam ter o seu gênero posto em questão em decorrência de sua orientação sexual. No caso dos homens, mesmo aqueles que não são afeminados são frequentemente referidos entre homens heterossexuais “tradicionais” pelo gênero feminino, com ironia; ou ainda, chega-se a afirmar que não se trata de homens, mas de gays, como algo oposto, segundo essa lógica, o que ocorre também com mulheres lésbicas, tratadas como menos mulheres. Mas o mesmo mecanismo de exclusão pode ocorrer com homens heterossexuais que não correspondem aos padrões de virilidade: são os “fracotes”, os “almofadinhas”, os “frouxos”, os “brochas”, os “barriga-branca” ou os “calça-curta” (Houaiss, 2009); o “palerma”, o “inocente” e o “covarde”, em um sentido arquetípico (Moore; Gillette, 1993).

Termos como esses instituem a lista de proibições para o homem, além de não ser feminino, nem afeminado na aparência física ou no jeito: é não ser dócil, dependente, submisso, não ter relações muito íntimas com outros homens e não perder autoridade com as mulheres (Badinter, 1992, l. 2026), restrições que se adicionam às obrigações de disponibilidade e performance sexuais. Os frequentes embates que homens têm de travar com esses parâmetros

⁴³⁷ *L'identification de la fillette à son propre sexe ne lui pose pas les mêmes difficultés physiques, hormonales et psychologiques qu'à son frère : pour elle, il s'agit d'une donnée, pour lui, d'une conquête.*

⁴³⁸ *Devoir, preuves, épreuves, ces mots disent qu'il y a une véritable tâche à accomplir pour devenir un homme. La virilité n'est pas donnée d'emblée, elle doit être construite, disons « fabriquée ». L'homme est donc une sorte d'artefact, et comme tel il court toujours le risque d'être pris en défaut. Défaut de fabrication, défaillance de la machinerie virile, bref un homme raté.*

compulsórios levam a diversos resultados negativos em suas vidas, tais quais aqueles observados com frequência entre os protagonistas houellebecquianos.

Diversas dessas características, que foram atribuídas aos dois sexos ao tempo em que se intensificava esse binarismo oposicionista, perderam, nos últimos anos, a lógica de oposição: cabe indagar o sentido de se dizer “o sexo oposto” — e não “o outro sexo”, por exemplo — para designar alternadamente essas formas, dada a sua posição paralela, e não oposta, em termos de qualificativos, e pela quantidade de características que se percebem comuns aos dois gêneros. Paul Preciado levanta uma questão interessante nesse sentido, comentando o *SCUM Manifesto* de Valerie Solanas⁴³⁹ (1967), o filósofo diz que “todas as características grotescas que Solanas atribui aos homens na sociedade capitalista de meados do século XX hoje parecem estender-se às mulheres” (Preciado, 2018, l. 1750):

Ser homem é ser deficiente, emocionalmente limitado... egocêntrico, encerrado em si mesmo, incapaz de empatia, identificação com os outros, amor, amizade, afeição ou ternura.” Homens e mulheres são unidades isoladas, criaturas condenadas a uma autovigilância e a um autocontrole constantes por um rígido sistema de classe-sexo-gênero-raça. O tempo que devotam à disposição política das suas subjetividades é comparável à extensão total de suas vidas. Uma vez que toda sua vitalidade foi utilizada no trabalho de redução da própria multiplicidade somática, tomaram-se seres fisicamente fragilizados, incapazes de encontrar qualquer satisfação na vida, politicamente mortos antes de terem deixado de respirar (*Loc. cit.*).

A constatação nos lembra aquela do Michel de *Plateforme* sobre as mudanças na relação da mulher com o sexo, decorrente do seu engajamento cada vez maior na vida profissional. Mais que o apontamento dessa aproximação da mulher a características tradicionalmente atribuídas aos homens, interessa-nos o que Preciado aponta como resultado do referido processo de redução da multiplicidade somática do homem: uma descrição que se encaixaria com facilidade em personagens como Bruno (*Particules*), Michel (*Plateforme*) antes de se relacionar com Valérie, o protagonista de *Extension* e Florent-Claude (*Sérotonine*). Ser esse homem viril implica abandonar sua própria multiplicidade em nome de algumas formas limitadas de ser no mundo, a maioria delas reducionistas, limitantes ou, pior, geradoras de brutalidade, violência e aviltamento dos outros e de si mesmo.

⁴³⁹ Feminista radical, ficou conhecida por tentar matar Andy Warhol a tiros em 1968. O seu manifesto se subintitula “Uma proposta para a destruição do sexo masculino”.

5.2.2 O patriarcado contra o homem

A guinada na relação entre os gêneros operada nas últimas décadas ajudou, pela ressignificação compulsória dos papéis sociais do homem — graças à transformação dos papéis sociais das mulheres —, a revelar a fragilidade do entendimento da identidade masculina tradicional, suas funções, sua atuação profissional e acadêmica, sua interação com a família e mesmo sua sexualidade (Castelain-Meunier, 2013). O fato de essa identidade ter se baseado muito fortemente na virilidade fez com que se iniciasse um processo de perda de sentido do gênero masculino. Dois elementos determinados podem ser apontados para esse processo: o abandono dos ritos de passagem de um lado, e o próprio sistema patriarcal de outro (Moore; Gillette, 1993), dois fatores centrais que determinam a atual “crise” da masculinidade.

Aqueles que se prendem à virilidade como o grande signo de masculinidade — os “homens insensatos” de Solanas (1967, p. 45), em oposição aos “sensatos” — sofreram e sofrem para viver em um mundo consideravelmente transformado nesse sentido — mesmo que pareça difícil atribuir sofrimento a pessoas que, além de usufruir das diversas vantagens do patriarcado, mantém uma postura impassível, combativa e feroz na defesa do sistema. Aqueles que, ao contrário, se permitiram ressignificar esses valores tradicionais tiveram a oportunidade de dissociar virilidade e masculinidade e questionar a legitimidade do patriarcado. Para Robert Moore e Douglas Gillette (1993),

o patriarcado não é a expressão de uma profunda e enraizada masculinidade, pois esta não é agressiva. O patriarcado é a expressão da masculinidade imatura. É a expressão da psicologia do Menino e, em parte, o lado da sombra — ou louco — da masculinidade. Expressa o homem atrofiado, fixado em níveis imaturos. O patriarcado, na nossa opinião, é uma agressão à masculinidade na sua plenitude, assim como à feminilidade no seu todo.

Os que se prendem às estruturas e à dinâmica desse sistema buscam dominar igualmente homens e mulheres. O patriarcado fundamenta-se no medo masculino — o medo do menino, o medo do homem imaturo em relação às mulheres, certamente, mas também em relação aos homens. Os meninos temem as mulheres. E temem também os homens de verdade. [...] O que realmente nos agride é a imaturidade nos seres humanos, aterrorizados com os novos avanços no caminho rumo à plenitude do ser masculino ou feminino” (Moore; Gillette, 1993, p. V).

Assim, o homem passa a se ver mais claramente como uma das vítimas do patriarcado: enquanto a mulher é completamente subjugada, o homem tem a sua parte não viril, inadequada ao padrão tradicional de masculinidade como o eixo da sua exclusão; ou precisa sofrer — inclusive fisicamente — para aderir ao sistema que, em seguida, passará a alimentar. Segundo os autores, os homens têm sofrido com a falta de uma ligação com as energias masculinas profundas e instintivas (*Ibid.*), o que foi bloqueado ora pelo patriarcado, ora pela crítica feminista, ao que lhes restava de referências de elementos de masculinidade. Para os autores,

encontrar os arquétipos interiores de masculinidade “madura” é o que permite que parte dos homens seja capaz de abandonar a lógica do patriarcado.

Quando se tem a necessidade de negar completamente uma grande parte do que se é, nasce um indivíduo fragmentado (*Ibid.*, p. 3), que não alcança a plenitude da sua existência, que luta constantemente para silenciar parte do que era em nome da aceitação dos grupos com que convive. Nesse percurso, o sofrimento se traduz em diferentes atitudes necessariamente coerentes com a virilidade: a violência, o abuso de álcool e outras drogas, atitudes contrárias a autopreservação, suicídio e, em casos extremos, atentados contra a vida de outrem. Veremos adiante alguns desses exemplos em Houellebecq, bem como os sinais de uma metáfora dessa fragmentação no corpo, operada pelo autor.

É tão patente o problema da associação da virilidade com a ideia de masculino, que a estudiosa Olivia Gazale (2017) propõe, no lugar de patriarcado, o termo *viriarcado*, que passamos a aplicar alternadamente. De fato, se queremos ressignificar a ideia de homem e de pai, cabe discernir que elementos nesses entes são problemáticos, e então atacar os elementos em questão, ao invés de repelir a ideia de homem e, com isso, sublinhar a sua exclusão, colocá-lo na posição de imutável e perdê-lo como aliado nessas mesmas mudanças. Assim, a autora arremata:

Está, sem dúvida, aí o ponto mais sensível e mais desconhecido da história dos sexos: o sistema viriarcal não somente essencializou e oprimiu as mulheres, ele também alienou os homens no mito da virilidade, um mito em forma de armadilha, que as evoluções sociais viriam pouco a pouco contrariar, depois derrubar, lançando o macho das sociedades pós-modernas em dificuldades identitárias e existenciais sem precedentes⁴⁴⁰ (Gazalé, 2017, l. 2925).

Mais que a simples virilidade, Gazalé menciona um *virilismo*, que marcou a humanidade desde a era clássica, na qual ele representava a

adesão plena e inteira a uma ideologia viril feita de obediência, de força física, de coragem marcial, de habilidade, de autocontrole, de espírito de sacrifício, de energia conquistadora, de senso de honra, de gosto pela competição e pela exploração da performance, de desprezo pela dor, de controle das emoções e de horror à efeminação⁴⁴¹ (Gazalé, 2017, l. 3183).

⁴⁴⁰ *C'est sans doute là le point le plus sensible et le plus méconnu de l'histoire des sexes : le système viriarcal n'a pas seulement essentialisé et opprimé les femmes, il a également aliéné les hommes au mythe de la virilité, un mythe en forme de piège, que les évolutions sociales allaient venir peu à peu contrariar, puis renverser, livrant le mâle des sociétés postmodernes à des difficultés identitaires et existentielles sans précédent.*

⁴⁴¹ *Adhésion pleine et entière à une idéologie virile faite d'obéissance, de force physique, de courage martial, d'adresse, de maîtrise de soi, d'esprit de sacrifice, d'énergie conquérante, de sens de l'honneur, de goût pour la compétition, l'exploit et la performance, de mépris de la douleur, de contrôle des émotions et d'horreur de l'effémination.*

No sistema *virilista*, “o fraco precisa se sentir vil para que o forte se sinta viril. Apenas aqueles que têm ‘colhões’ terão acesso à glória, essa glória marcial cuja ideologia virilista constitui a principal fonte da educação cívica⁴⁴²” (*Ibid.* l. 3447). É a manutenção do arquétipo do herói (Moore; Gillette, 1993) que sobrevive na contemporaneidade. Além dos imperativos para o homem ser análogo ao herói em todas as situações do cotidiano, outros constrangimentos marcaram historicamente a sua preparação para a vida adulta — ou melhor, a sua transmutação em homem —, tais como os ritos de passagem, que pretendiam desligar todos os laços que ainda restassem com a mãe e com os elementos identificados como feminilidade intrínsecos aos primeiros anos de vida. Quer dizer, o rompimento com aquilo que o menino foi efetivamente em sua origem: feminino, segundo essa lógica. Nesse caso, ou esses elementos identificados com o feminino — expressão de emoções e emotividade, carinho, pacifismo, capacidade de escuta e acolhimento, entre outros — passariam a não mais ser elementos de diferenciação. Ou é preciso ver no início da existência do homem, como quis Freud, uma “bissexualidade”, no sentido de gênero. Os estudos de masculinidades perceberam, então, uma relação estreita entre a masculinidade e uma resistência massiva a uma parte de si, a negação dessa “bissexualidade” como condição do estabelecimento da fronteira com o feminino (Badinter, 1992, l. 2120).

Essa “bissexualidade” deve, então, ser cindida, uma parte descartada, para que reste e se construa um sexo uno, inequívoco, oposto ao feminino. David Lisak (1991) define o processo de identificação da criança com o masculino como uma “automutilação”, na medida em que exige que sejam extirpados da sua personalidade aspectos culturalmente rotulados como femininos, reprimidos em termos psicológicos, enquanto os aspectos masculinos são atualizados (Lisak, 1991, p. 246). O autor prefere o termo no lugar de “repressão do feminino” pois este último deixa a impressão implícita de que existem características femininas inatas (*Loc. cit.*). Segundo Badinter, ao opor os sexos, atribuindo-lhes funções e espaços diferentes, pensa-se afastar o espectro da bissexualidade interior. Na verdade, a pessoa apenas cinde-se, exteriorizando a parte de si tornada estrangeira, ou até inimiga⁴⁴³ (Badinter, 1992, l. 2171).

Para tanto, ritos de iniciação se multiplicaram em diversas culturas, seja com procedimentos efetivamente ritualísticos, de inserção do jovem na lógica da guerra, da caça, do trabalho no campo; seja por práticas de mera humilhação exercidas por homens e jovens contra

⁴⁴² *Le faible doit se sentir vil pour que le fort se sente viril. Seuls ceux qui ont « des couilles » auront accès à la gloire, cette gloire martiale dont l'idéologie viriliste fait le principal ressort du civisme.*

⁴⁴³ *En opposant les sexes, en leur assignant des fonctions et des espaces différents, on pense éloigner le spectre de la bissexualité intérieure. En vérité, on ne fait que se scinder en extériorisant la partie de soi devenue étrangère, voire ennemie.*

outros jovens mais fracos e meninos, como forma de exercer sobre eles o mesmo padrão violento e humilhante que aqueles sofreram anteriormente. É o que passa Bruno Clément, em *Particules*, no internato, esperando escovar os dentes tranquilamente no lavabo:

Porém, Wilmart se aproxima, primeiro sozinho, e empurra Bruno pelo ombro. Ele começa a recuar, tremendo de medo; ele sabe mais ou menos o que está por vir. “Me deixe...” diz fracamente.

Pelé se aproxima, por sua vez. Ele é pequeno, atarracado e extremamente forte. Ele dá um tapa violento em Bruno, que começa a chorar. Em seguida, eles o empurram para o chão, agarram-no pelos pés e arrastam-no pelo chão. Perto dos sanitários, eles arrancam a calça do seu pijama. Seu sexo é pequeno, ainda infantil, desprovido de pelos. Dois deles o seguram pelos cabelos, obrigam-no a abrir a boca. Pelé passa uma escova sanitária no seu rosto. Ele sente o gosto da merda. Ele urra.

Brasseur se junta aos outros; ele tem quatorze anos e é o mais velho dos alunos da sexta série. Ele põe para fora o pau, que parece para Bruno grosso, enorme. Ele fica na vertical e mijá no seu rosto. Na véspera ele obrigou Bruno a chupá-lo e depois lambeu seu cu; mas esta noite ele não está com vontade.

“Clément, seu pau está nu”, diz ele, zombeteiro; tem que ajudar os pelos a crescer...” A um sinal, os outros passam creme de barbear no seu sexo. Brasseur desdobra a navalha e aproxima a lâmina. Bruno caga de medo⁴⁴⁴ (Houellebecq, 1998b, p. 43-44).

A cena abre o capítulo que se intitula “O animal ômega”, em referência à lógica de dominação que parte do “animal” ou o “macho alfa”, como explica o narrador em seguida:

Quase todas as sociedades animais operam sobre um sistema de dominação ligado à força relativa dos seus membros. Esse sistema é caracterizado por uma hierarquia estrita: o macho mais forte do grupo é denominado animal alfa; este é seguido pelo segundo em força, o animal beta, e assim por diante até o animal mais baixo da hierarquia, chamado animal ômega. As posições hierárquicas são geralmente determinadas por rituais de combate; animais de posição inferior tentam melhorar seu status provocando animais de posição superior, sabendo que, se vencerem, melhorarão sua posição. Uma posição elevada é acompanhada de certos privilégios: alimentar-se primeiro, copular com as fêmeas do grupo. Porém, o animal mais fraco geralmente consegue evitar o combate adotando uma postura submissa (agachamento, apresentação do ânus). Bruno se encontrava em uma situação menos favorável. A brutalidade e a dominação, gerais nas sociedades animais, já são acompanhadas no chimpanzé (*Pan troglodytes*) por atos de crueldade gratuita cometidos contra o animal mais fraco. Essa tendência atinge o seu auge nas sociedades humanas primitivas e nas sociedades desenvolvidas entre crianças e jovens adolescentes⁴⁴⁵ (*Ibid.*, p. 45-46).

⁴⁴⁴ *Cependant Wilmart s'approche, d'abord seul, et pousse Bruno à l'épaule. Il commence à reculer en tremblant de peur ; il sait à peu près ce qui va suivre. « Laissez-moi... » dit-il faiblement.*

Pelé s'approche à son tour. Il est petit, râblé, extrêmement fort. Il gifle violemment Bruno, qui se met à pleurer. Puis ils le poussent à terre, l'attrapent par les pieds et le traînent sur le sol. Près des toilettes, ils arrachent son pantalon de pyjama. Son sexe est petit, encore enfantin, dépourvu de poils. Ils sont deux à le tenir par les cheveux, ils le forcent à ouvrir la bouche. Pelé lui passe un balai de chiottes sur le visage. Il sent le goût de la merde. Il hurle.

Brasseur rejoint les autres ; il a quatorze ans, c'est le plus âgé des sixièmes. Il sort sa bite, qui paraît à Bruno épaisse, énorme. Il se place à la verticale et lui pisse sur le visage. La veille il a forcé Bruno à le sucer, puis à lui lécher le cul ; mais ce soir il n'en a pas envie.

« Clément, ton zob est nu, dit-il, railleur ; il faut aider les poils à pousser... » Sur un signe, les autres passent de la mousse à raser sur son sexe. Brasseur déplie le rasoir, approche la lame. Bruno chie de peur.

⁴⁴⁵ *Les sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur un système de dominance lié à la force relative de leurs membres. Ce système se caractérise par une hiérarchie stricte : le mâle le plus fort du groupe est appelé animal alpha ; celui-ci est suivi du second en force, animal bêta, et ainsi de suite jusqu'à l'animal le moins élevé dans la hiérarchie, appelé animal oméga. Les positions hiérarchiques sont généralement déterminées par des*

A reflexão pode parecer, à primeira vista, uma generalização exagerada, até que vejamos, como no subtópico a seguir, que existe, de fato, o discurso do “macho alfa” entre homens que pregam a manutenção ou o retorno do sistema de relações viril baseado na dominação e na agressividade.

É preciso passar pelos ritos de iniciação e é preciso absorver o discurso da sua importância e necessidade, em nome da ininterrupta demonstração de coragem e autocontrole, fórmula que garantiu a perpetuação do sistema até o tempo em que a lógica socioeconômica da modernidade afastou o homem do campo e reduziu substancialmente o seu destino bravio, viril em atividades profissionais. O homem fabril, por exemplo, passa a não ver sentido nos ritos de iniciação. Eles são, então, deslocados para outras formas de realização do impulso de virilidade que permaneceu se sustentando até a atualidade: elas funcionam dentro de atividades de pseudo-iniciação, tais como o recrutamento militar, a formação de gangues e o sistema penitenciário (Moore; Gillette, 1993, p. 5) e consistem em infringir humilhações e torturas físicas e psicológicas aos jovens com o intuito de lhes ensinar a agressividade como forma de ser validados para adentrar o grupo e interagir com o mundo.

5.2.3 Masculinismo e reacionarismo

Hoje, uniu-se a esse sistema, além do arquétipo do guerreiro e do duelista, aquele do esportista, como uma forma de expressão da virilidade (VIGARELLO, 2011b). Cada vez menos situações do cotidiano exigem ou permitem uma atitude heroica ou bélica, mas permanece a exigência de se garantir a honra pelo embate ou até mesmo pela força, de desafiar e subjugar o outro como único meio de conquistar a própria legitimação, de aflorar a própria personalidade em público. Isso se observa tanto no meio profissional e na economia, quanto nas relações sexuais, como *a extensão do domínio da luta*. O indivíduo que não cumpre os requisitos é excluído, relegado ao celibato, à solidão, como Tisserand. Os que se integram de forma enviesada e problemática, como se vê em Houellebecq, recorrem à masturbação e à prostituição;

rituels de combat ; les animaux de rang bas tentent d'améliorer leur statut en provoquant les animaux de rang plus élevé, sachant qu'en cas de victoire ils amélioreront leur position. Un rang élevé s'accompagne de certains privilèges : se nourrir en premier, copuler avec les femelles du groupe. Cependant, l'animal le plus faible est en général en mesure d'éviter le combat par l'adoption d'une posture de soumission (accroupissement, présentation de l'anus). Bruno se trouvait dans une situation moins favorable. La brutalité et la domination, générales dans les sociétés animales, s'accompagnent déjà chez le chimpanzé (Pan troglodytes) d'actes de cruauté gratuite accomplis à l'encontre de l'animal le plus faible. Cette tendance atteint son comble chez les sociétés humaines primitives, et dans les sociétés développées chez l'enfant et l'adolescent jeune.

sofrem severamente as consequências do desajuste, como o protagonista de *Extension*, que, em sua postura reativa — e extremada —, intenta levar Tisserand ao assassinio.

Esses homens podem se tornar mais conscientes de sua posição e se indignar, odiar não o sistema que os criou e oprime, mas aquelas responsáveis por colocar todo esse sistema em risco, implodindo as bases do patriarcado: as mulheres. Surge, assim, o termo masculinismo, para designar movimentos reativos que sempre acompanharam as conquistas de emancipação feminina, que ganharam força nos últimos anos graças à internet e que consistem no posicionamento do homem como vítima de uma hipotética dominação feminina (Gazalé, 2017, l. 5328). Vale ressaltar que o termo, embora semelhante ao feminismo, não tem qualquer possibilidade de equiparação aos diversos movimentos feministas, constituindo antes uma tentativa de apropriação e distorção de seus discursos para fins de vitimização e justificação do reacionarismo e da misoginia que lhe são inerentes.

Cabe ao homem *viriarcal* contemporâneo resistir intelectualmente à suposta inversão de poderes entre os dois gêneros: já que não podem se declarar abertamente contra a igualdade, só lhes resta apontar um subjugo masculino aos ditames da mulher contemporânea. Eles vão, então, através de atitudes e discursos que normalmente compreendem em um só movimento a repulsa à mulher, a repulsa à sua própria “feminilidade” e uma *homossocialidade*⁴⁴⁶ expressa na formação de grupos identitários. É o que acontece com os *incels*, os *redpill*, os *MGTOW*, os *MRA's* e os *PUA's*, por exemplo, categorias que se misturam e que representam algumas das principais facetas do masculinismo e sua vertente na internet, a “manosfera” (Hodapp, 2017).

O maior grupo resultante das consequências negativas da concorrência social-sexual, que terminam aderindo ao discurso em que se abre mão do sexo, parece ser o dos *incels*: do inglês *involuntary celibate*, os que não escolheram ficar sozinhos, que não venceram a luta, a disputa com os outros machos; que se encontram à margem, mal desenvolvidos em seu caráter viril, fora dos padrões de beleza e anatomia — altura, musculatura, tamanho do pênis, presença de barba, tom de voz — necessários para a identificação como macho alfa. Isso, além de outros aparatos de status, como posição social, dinheiro, um emprego culturalmente valorizado, um

⁴⁴⁶ O termo *homossocial* designa os laços sociais entre pessoas do mesmo gênero. Cunhado por Eve Sedwick para tratar o “desejo homossocial masculino”, o termo coloca esse “vínculo masculino” e a homossexualidade masculina no mesmo continuum, embora esta continuidade seja negada e as diversas formas de aliança entre homens — na política, nos negócios, entre atletas e soldados — que regem o patriarcado excluam os homossexuais (CHILDERS; HENTZI, 1995).

tal carro, uma moto que pareça um carro, uma postura dominante, pugnaz e até mesmo hostil com os outros.

No primeiro romance de Houellebecq, o narrador discorre sobre o constrangimento de um ex-colega de trabalho, Gérard Leverrier, em conseguir comprar uma cama:

A cama, entre todos os móveis, representa um problema especialmente, eminentemente doloroso. Se quiser manter a consideração do vendedor, você é obrigado a comprar uma cama de casal, precisando ou não, tendo espaço para colocá-la ou não. Comprar uma cama de solteiro é admitir publicamente que você não tem vida sexual, e que não planeja ter uma em um futuro próximo ou mesmo distante (porque as camas duram muito tempo hoje em dia, muito além do período de garantia; é um negócio de cinco ou dez, até vinte anos; é um investimento sério, que nos compromete praticamente para o resto da vida; as camas duram em média muito mais tempo que os casamentos, isso sabemos muito bem). Até comprar uma cama de 140 cm faz você parecer um pequeno-burguês mesquinho e acanhado; aos olhos dos vendedores, a cama 160 é a única que realmente vale a pena comprar; aí você tem direito ao respeito deles, à sua consideração, até mesmo a um leve sorriso cúmplice; eles definitivamente só têm isso para a cama de 160⁴⁴⁷ (Houellebecq, 1994, p. 101-102).

Mais uma fustigação do narrador à lógica do mercado, a reflexão fazia parte de uma anedota que os colegas de trabalho de Gérard contavam sobre ele. O motivo da alusão a essa questão foi a notícia de seu suicídio, aos vinte e seis anos, em uma sexta-feira próxima ao Natal, que dava início a um recesso de quinze dias.

No decorrer da execução do plano do protagonista desse romance, ele e Tisserand vão à boate ver jovens moças dançando e interagindo com rapazes da sua idade: a luta, o jogo em sua plenitude. Ao lado do narrador em primeira pessoa, “Tisserand tremia sem parar; [e ele] tinha a impressão de sentir o esperma podre que subia no seu sexo⁴⁴⁸” (Houellebecq, 1994, p. 119). Tisserand tenta interagir, vai dançar, aproxima-se de uma jovem e, em seguida, se vê rejeitado. O desfecho da noite seria o de costume, não fosse o desenrolar do plano mortífero do seu acompanhante, que levaria o colega a quase matar a moça e o rapaz que ela “escolheu”

⁴⁴⁷ *Le lit, entre tous les meubles, pose un problème spécialement, éminemment douloureux. Si l'on veut garder la considération du vendeur on est obligé d'acheter un lit à deux places, qu'on en ait ou non l'utilité, qu'on ait ou non la place de le mettre. Acheter un lit à une place c'est avouer publiquement qu'on n'a pas de vie sexuelle, et qu'on n'envisage pas d'en avoir dans un avenir rapproché ni même lointain (car les lits durent longtemps de nos jours, bien au-delà de la période de garantie; c'est une affaire de cinq ou dix, voire vingt ans; c'est un investissement sérieux, qui vous engage pratiquement pour le restant de vos jours; les lits durent en moyenne bien plus longtemps que les mariages, on ne le sait que trop bien). Même l'achat d'un lit de 140 vous fait passer pour un petit-bourgeois mesquin et étriqué; aux yeux des vendeurs, le lit de 160 est le seul qui vaille vraiment d'être acheté; là vous avez le droit à leur respect, à leur considération, voire à un léger sourire complice; ils n'en ont décidément que pour le lit de 160.*

⁴⁴⁸ *Tisserand tremblait sans arrêt; J'avais l'impression de sentir le sperme pourri qui remontait dans son sexe.*

como parceiro naquela noite. Tisserand se mata na mesma noite, retornando de carro de Rouen para Paris, após esses acontecimentos (Houellebecq, 1994, p. 121).

Embora estejamos diante de casos essencializados, extremados pelo discurso ficcional de Houellebecq, cabe comparar anacronicamente Gérard Leverrier e Raphaël Tisserand aos atuais *incels*, que vivem em conflito com a própria existência no mundo, incapazes de corresponder aos pré-requisitos para uma vida plena, sentindo-se impossibilitados de construir relações afetivas e sexuais com mulheres. Alguns desses homens passaram a se reunir na internet para fomentar discursos de ódio (Braga, 2021).

Os *MRA's*, os *redpill* — ou *redpillados*, em uma variante em português — e os *MGTOW* são quase sinônimos, outra forma de reação às conquistas femininas nas sociedades ocidentais, porém estes parecem mais habilitados e autônomos. Os “ativistas dos direitos masculinos”, *men's rights activist* (MRA), se organizam para resistir ao feminismo e pôr fim ao que eles identificam como opressão do macho (Hodapp, 2017). Os “homens seguindo o seu próprio caminho”, *men going their own way*, dizem não se deixar dominar pela suposta repressão feminina do mundo atual. Relativamente aptos à concorrência sexual, eles dizem escolher agir em relação às mulheres de forma independente e insubordinada, atentos às pretensas formas de subjugo feminino na luta sexual da atualidade. Alguns passaram a se servir da metáfora — já apropriada por outros grupos de aficionados por teorias da conspiração — da “pílula vermelha”, *red pill*, que é retirada do filme *Matrix* (1999)⁴⁴⁹ e segundo a qual eles teriam tido a ousadia de escolher o caminho da descoberta da “verdade”, em oposição a todos os outros, que tomam a pílula azul e permanecem ignorantes a esse amplo sistema de *misandria* (Hodapp, 2017) que teria acometido o Ocidente. O *redpillado* tenta não sofrer as consequências da possível exclusão sexual, joga o jogo da virilidade e passa a “escolher” as mulheres com quem se relaciona, no sentido de selecioná-las com base em listas de critérios excludentes, ou faz o papel da raposa em relação às uvas.

Entretanto, outro grupo formado na internet, dissidente dos *redpill*, é o dos *PUA's*, *pick-up artists*, artistas da sedução, aqueles que “escolhem”. Eles promovem uma cosmovisão referida como “neomasculinidade”, que é uma versão mais extrema das crenças promovidas

⁴⁴⁹ A metáfora da pílula vermelha, que permitia no filme a libertação do mundo ilusório representado pela *Matrix*, se faz em oposição à pílula azul, que representa a escolha de permanecer no simulacro — o mundo que vemos como atual e que, no longa-metragem, é posto como uma criação virtual inserida nos cérebros de toda a população mundial, como uma atualização do mito platônico da caverna. Duas décadas depois do filme, não apenas os masculinistas utilizam essa metáfora: diversos grupos de direita e extrema-direita se servem dela para sustentar teorias da conspiração, tais como a de que o vírus SARS-COV-2 seria uma ficção, por exemplo.

pelos *redpill* (Hodapp, 2017, p. 9). É deste grupo que provêm os “conselheiros de encontros”, que ensinam táticas de manipulação para enganar e conquistar mulheres, o que gerou diversos casos de homens que marcam encontros e as agridem ou estupram (Leach, 2021).

Os posicionamentos desses grupos masculinistas incluem todo um aparato corporal de vestimenta e trato da aparência como um todo. Nesse sentido, no interior do grande grupo de homens que evitarão roupas curtas, com cores vibrantes ou associadas ao feminino, se portarão com um calculado descuido no trato da aparência; entre outras formas de expressar uma masculinidade despojada e natural, surgem os *lumbersexuais*⁴⁵⁰. O termo remete ao marceneiro, trabalhador braçal que usa barba cheia e longa — mas bem cortada —, cabelos cortados em estilos bem definidos; boinas ou bonés; botas; calças jeans e camisetas de botão, normalmente de marca e na moda atual. Alguns chegarão a aparecer em fotografias segurando um machado. Toda uma fórmula é construída para se opor aos *metrossexuais*⁴⁵¹, homens que surgiram anos atrás reivindicando legitimar os cuidados com o corpo e a aparência, ao ponto de se depilar, tirar pelos das sobrancelhas, usar cosméticos e até maquiagem, embora dentro de limites definidos dos padrões visuais tradicionais masculinos. O *lumbersexual*, embora também fabricado, quer remeter a uma rudeza e uma virilidade específicas, que os colocaria em vantagem sexual. Entretanto, o advento de homens mais atentos ao cuidado com o corpo não é resultado apenas da difusão da cultura gay, mas também pela “valorização da subjetividade, a expressão da sensibilidade, das emoções, na relação consigo mesmo, entre homem e mulher, entre homens⁴⁵² [...]”, como defende Christine Castelain-Meunier (2013, p. 49).

É interessante observar que, paralelamente, um movimento dentro da comunidade LGBTQIAP+ fez com que homens gays passassem a se portar e vestir de forma muito marcada por essa imagem tradicional masculina, os “gays machos”, que chegam a recuperar o machismo como reação à estigmatização dentro e fora da comunidade, influenciada pelo heterossexismo da sociedade (Vigarello, 2011a). Assim, tanto os *metrossexuais* quanto os *lumbersexuais* encontram uma intersecção com esses grupos homossexuais, pelo recurso a essa aparência masculina fabricada com um cuidado e um aparato que seriam tradicionalmente atribuídos às mulheres. Essas variadas formas de se portar no mundo entre homens que tendem a permanecer

⁴⁵⁰ *Lumber* vem do inglês e designa um bloco de madeira preparado para construção civil (OXFORD, 2023).

⁴⁵¹ O termo vem de metrópole, referindo o “moderno narcisista das grandes cidades, que gasta tempo e somas consideráveis de dinheiro com a aparência e seu estilo de vida” (Houaiss, 2009).

⁴⁵² *La valorisation de la subjectivité, l'expression de la sensibilité, des émotions, dans les rapports à soi, entre homme et femme, entre hommes [...]*.

na lógica da virilidade — ao menos em termos de aparência física — denotam a pluralidade de possibilidades e a variabilidade que essas referências de gênero têm ganhado.

Nesse sentido, vale ressaltar que *Matrix* foi, segundo as diretoras, um filme sobre transgeneridade.⁴⁵³ Ironicamente, foi cooptado por masculinistas para uma metáfora de teoria conspiratória baseada na possibilidade de percepção e libertação de um suposto conluio feminino de dominação. Tomou-se a metáfora da pílula, sem observar a que a pílula vermelha levava: à percepção de que a existência no mundo — incluindo o próprio gênero — seria intelectual, que o ser seria cerebral, podendo vir a exercer controle sobre a esfera material de seu organismo, pela revolução, pela subversão do sistema padronizador, vigilante e castrador representado, no filme, pela máquina, mas que aponta para nós mesmos, fora da ficção. Mais que uma obra inspirada na ideia de simulacro de Jean Baudrillard (1929-2007), *Matrix* tem como grande êxito o fato de ter desenhado com primazia uma síntese do biopoder foucaultiano em um futurismo não tão distanciado dos seres híbridos entre humano e máquina, os ciborgues que, como nos lembra Donna Haraway, nós já somos.

Mas a identificação de homens com o longa-metragem não se restringe à metáfora da pílula e ao seu caráter filosófico. Os filmes de ação estão entre os últimos redutos de realização da virilidade masculina. Tiros, explosões, carros em alta velocidade, lutas corpo a corpo vistas no cinema permitem dar vazão a essas pulsões ao mesmo tempo ensinadas e reprimidas. Do mesmo modo, a vida profissional, a imagem do *yuppie*⁴⁵⁴, a guerra econômica que substituiu as antigas guerras viris gerou, desde os anos 1980, os novos modelos de virilidade: os ganhadores, os milionários (Gazalé, 2017, l. 6149). Hoje, por exemplo, a exaltação da narrativa de ascensão de um bilionário herdeiro como sendo uma história de perseverança e “mérito” une milhares de masculinistas mundo afora. Uma forte contradição com a tendência de negação do amadurecimento observado em países como os Estados- Unidos, entre homens que recusam qualquer ligação emocional com mulheres, os *playboys*, ou homens com o complexo de Peter Pan que declaram sua nostalgia em relação aos antigos ritos de iniciação masculinos (Badinter, 1992, l. 1311). O fato é que se ensina a esses meninos e homens o desdém em relação às mulheres, que passam a ser “boas para foder” (*Ibid.*, l. 1346), e o horror a tudo o que possa remeter a feminilidade, a ternura e a respeito pelo outro (*Loc. cit.*).

⁴⁵³ Cf.: RAMÍREZ. ‘Matrix’, o clássico do cinema criado como uma metáfora trans, agora é uma arma da extrema direita. *El País*, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-06-11/matrix-o-classico-do-cinema-criado-como-uma-metafora-trans-agora-e-uma-arma-da-extrema-direita.html> Acesso em 15/02/2024.

⁴⁵⁴ Do inglês *Young Urban Professional*, jovem profissional urbano.

Nesse contexto, um último perfil aproximado ao masculinismo que merece discussão, considerando a representatividade do seu discurso na atualidade, é o homem avesso a essas posturas, que, embora possa manter internalizada a lógica patriarcal, aprendeu o discurso da igualdade dos gêneros e até de ideias feministas. É aquele que tenta praticar uma exaltação da mulher no nível discursivo, sem necessariamente contribuir para a sua emancipação efetiva. O homem pronto a profetizar “AMANHÃ SERÁ FEMININO⁴⁵⁵” (Houellebecq, 1998b, p. 123; 311), como Djerzinski, em *Particules*, pode não perceber que contribui para a já corriqueira atribuição à mulher e às características que lhe são tradicionalmente imputadas — ternura, altruísmo e compaixão — toda a responsabilidade pela salvação da humanidade.

Esse tipo de exaltação da mulher não é apenas romântico, mas remonta à Idade Média, quando elas passaram, como mostra Gilles Lipovetsky, a ser culturalmente exaltadas dentro do código cortês, com o culto da dama amada, a que veio se unir, entre os séculos XVIII e XIX, a idealização da esposa-mãe-educadora (Lipovetsky, 2000, p. 234-235). O “belo sexo” é, então, lírico, divinal, louvado, venerado como o “destino do homem”, aquele que o engrandece, sendo sacralizado depois de séculos de depreciação (*Loc. cit.*). Esta é a “segunda mulher”, segundo o filósofo, que, embora exaltada, permanece subjugada ao homem. Ela deu lugar à “terceira mulher”, que conquistou legitimidade para o estudo, o trabalho e o voto, a liberdade sexual e o controle da procriação, que passou a se autodeterminar em todas as esferas da existência (*Ibid.*, p. 326-327). Diversos fatores mostram que a construção dessa terceira mulher ainda está em curso e, sobretudo, que a adesão masculina a essas transformações ainda é fortemente reduzida. Conduzir o sistema à mudança necessária para tornar possível a completa emancipação feminina, a sobrevivência pacífica e saudável da humanidade parece, então, tarefa impossível para esses homens conservadores: o essencialismo e o apelo apocalíptico da frase de Djerzinski podem levar à reflexão aquele que compreende a necessidade dessa transformação do status feminino, ou podem simplesmente soar como demagogia masculinista.

Interessa-nos, ainda, retomar parte da discussão sobre o sexo para pensar algumas questões masculinas relativas às dificuldades de interação sexual no contexto do masculinismo, em consonância com o pensamento houellebecquiano: de um lado, a satisfação sexual feminina, do lado oposto, a masturbação. As duas formas de conduta sexual se complementam em termos gerais e sintetizam, de certa forma, as posturas do homem houellebecquiano em relação às mulheres.

⁴⁵⁵ *DEMAIN SERA FÉMININ.*

Como discutimos, a ereção do pênis constitui um indicativo visível e tátil irrefutável de excitação sexual e, por isso, se tornou elemento central e quase incontornável da sinalização do desejo sexual masculino, o que não acontece em relação ao desejo feminino. Como afirma Preciado, “nos corpos sem um apêndice erétil visível, o desejo existe em um espaço poético de indeterminação, em uma jurisdição sexual que se expressa como conhecimento internalizado antes de se tornar visível” (Preciado, 2018, l. 3209). E esse fator, em forte contrariedade com a lógica da ereção, determina grande parte do problema da satisfação sexual feminina na relação entre homens e mulheres cisgênero, mas influencia outro aspecto: o estímulo masculino por externar os desejos de forma verbal e gestual, de conviver desde a adolescência com a necessidade de abordar, explorar, manifestar a sexualidade como meio de cultivar a própria sexualidade, de se constituir como um ser sexual, que pode ser uma das formas de levar à centralidade da genitália e à ignorância dos sinais de desejo e prazer femininos.

Esse culto à própria sexualidade inclui a garantia, para si e para os outros, de que se tem ereções, como indicativo de virilidade. Como sublinham Georges Falconnet e Nadine Lefaucheur (1977),

Ser viril é ser PODEROSO.

Ser viril é ficar duro – seja com seu pênis, seus músculos ou sua energia.

Ser viril é ficar duro. Fico duro, logo sou (viril)... Mas quando eu amoleço?

Para a maioria dos homens, ser viril, sexualmente falando, é acima de tudo ser capaz de dar prazer, “satisfazer” (ou acreditar fazê-lo...).

É poder provar, demonstrar, afirmar as próprias qualidades viris, o seu poder. É gozar também; mas quando gozamos, deixamo-nos levar, não nos controlamos mais, não somos mais senhores de nós mesmos. Nós amolecemos. E se nos deixarmos levar, se não nos controlarmos mais, se amolecemos... deixamos de ser viris. Angústia. Fiquemos duros de novo⁴⁵⁶ (Falconnet; Lefaucheur, 1977, p. 34).

Por um lado, aprender que a atividade sexual, enquanto determinante para a autodeterminação identitária de homem, precisa ser mantida, estimulada e noticiada pode ser um importante fator para a constituição cultural da diferença da referência ao sexo entre homens e mulheres. Por outro, constitui uma pressão para a prática sexual, a busca e a multiplicação de parceiros, a casualidade do sexo e a masturbação. As relações sexuais revolucionadas, os

⁴⁵⁶ *Etre viril, c'est être PUISSANT.*

Etre viril, c'est bander — que ce soit son sexe, ses muscles ou son énergie.

Etre viril, c'est bander. Je bande, donc je suis (viril)... Mais quand je débande ?

Pour la plupart des hommes, être viril, sexuellement parlant, c'est avant tout pouvoir faire jouir, « satisfaire » (ou le croire...).

C'est pouvoir prouver, démontrer, affirmer ses qualités viriles, sa puissance. C'est jouir, aussi ; mais quand on jouit, on se laisse aller, on ne se contrôle plus, on n'est plus maître de soi. On débande. Et si on se laisse aller, si on ne se contrôle plus, si on débande... on n'est plus viril. Angoisse. Bandons vite à nouveau.

encontros e parceiros diversos relativamente aceitos culturalmente, a masturbação permaneceu, por muito tempo, um tabu.

Historicamente, a satisfação sexual solitária foi reprimida veementemente, sendo “associada às quimeras da imaginação e aos seus perigos” (Foucault, 2021c, p. 174), vista como “a própria forma do prazer antinatural” (Loc. cit), de modo que, se um primeiro imperativo sexual de virilidade é a capacidade de obter e manter a ereção, entre outros determinantes para se ser plenamente homem, o segundo é penetrar um outro corpo — embora não em qualquer corpo, nem em qualquer orifício (Gazalé, 2017, l. 4175). Esses dois parâmetros combinados geram, de partida, um problema de desdobramentos múltiplos: como sugere Gazalé, cumpre desejar ardentemente a ereção e, quando a perspectiva de penetração não é possível, a masturbação sendo, então, proibida, resta imaginar o incômodo desse conjunto de coerções para o homem (l. 4180). O masturbador não é um homem (l. 4248) e para ser viril, é preciso penetrar, quer dizer, não se satisfazer sozinho (l. 4356). A autora reflete sobre quão reduzida teria sido a quantidade de estupros e a prostituição na história da humanidade se a masturbação não tivesse sido tão execrada, se esse “alívio autárquico das pulsões” não tivesse sido tão diabolizado e, pior, se não se tivesse criminalizado o fato de não penetrar (l. 4342).

Se a tua mão direita te leva a pecar, corta-a e joga-a fora! É melhor perder só um membro que todo o seu corpo ir para o inferno, diz a Bíblia (Mateus 5:30). Na verdade, como sustenta Jean Shinoda Bolen, “o que os homens amputam, em geral, são os aspectos emocionais, sensuais, vulneráveis ou instintivos” (Bolen, 2021 [1989], l. 39). Uma das forças vitais a ser bloqueada é a expressão da sexualidade não reprodutiva, a mera satisfação sexual. Uma saída possível para essas coerções é a vida secreta, uma existência à sombra (*Loc. cit.*), a auto-exclusão, quando essa exclusão não é efetivamente executada pelos outros. Desde o início do século XIX, com a obrigatoriedade dos internatos, mesmo a polução noturna, ainda que apenas suspeita, dava início a todo um aparato repressor da sexualidade do indivíduo:

Garante-se assim que ele nunca se deite de costas, dão-se nele três banhos de gelo por dia, lava-se ele com vinagre e água de alcatrão, aplica-se nas suas partes vergonhosas neve triturada e sal, fazem-se bandagens, coloca-se em seu pênis um anel cheio de pontas que causa fortes dores a cada ereção, prende-se seu pênis em uma gaiola com cadeado, injeta-se potássio e hidrato de cloral, experimentam-se nele os novos cintos eletrificados, os arreios, os alarmes, reveste-se o seu períneo de cataplasmas de cicuta, ventosas ou sanguessugas para lhe extrair o sangue, empurram-se-lhe no reto ovos de metal ou borracha para massagear a próstata, ele é levado a engolir gelo e beber brometo de potássio todas as noites, é administrado nele cânfora, beladona e até ópio, envolve-se ele em lençóis frios, amarram-se as suas mãos na cabeceira da cama e põe-se nelas luvas de ferro e, claro, ele é chicoteado. Se for um caso verdadeiramente recalcitrante, resta apenas a cauterização da uretra com nitrato de prata. Espiados, perseguidos, torturados, horrorizados, incitados à delação, como é que os rapazes,

depois os adultos, não teriam um imenso sentimento de vergonha face a este gesto simples, rápido e eficaz, que no entanto os teria livrado da sua tensão sem prejudicar ninguém?⁴⁵⁷ (Gazalé, 2017, l. 4288).

O caráter repressor certamente abandonou a violência de outrora, mas não a onipresença e a insistência da condenação. Mesmo na atualidade, o constrangimento relacionado às práticas de satisfação e autoconhecimento solitários é generalizado. Se por um lado, isso coloca um peso de obscenidade na abordagem que Houellebecq faz da masturbação em suas obras, por outro, sublinha o quanto permanece um tabu — hoje, em especial para o homem — conhecer o próprio prazer sexual, explorar suas zonas erógenas e todo o corpo como matéria sensorial, e, com isso, entender o sexo como uma busca e uma entrega amplas e recíprocas.

Segundo a lógica genital que permanece regendo a ideia de prazer sexual masculino, trata-se de algo que teoricamente não precisa ser entendido, buscado, investido. Não cabe a outrem garantir esse prazer masculino: se ele penetra e ejacula, está feito. A “complicação”, que apavora boa parte dos homens na atualidade, é a sua parte no prazer feminino, que se soma aos seus próprios fantasmas sexuais individuais. Daniel I, em *La possibilité*, simplifica: “A vida sexual do homem se decompõe em duas fases: a primeira na qual ele ejacula muito cedo, a segunda na qual ele não consegue mais ficar duro⁴⁵⁸” (Houellebecq, 2005a, p. 190). Fracasso, vergonha e exclusão passam a marcar a existência do homem que vê a própria sexualidade de forma semelhante, o que o leva a reações variadas de resistência, aversão e silenciamento.

O homem absorve a ideia de sexo de forma incompleta e enviesada, centrada na penetração, no pênis — mais ainda, na glândula —, que deve entrar. Dedução natural, a “vagina” haveria de ter prazer com a simples entrada desse pênis. Ao contrário, o século XX adicionou à exigência de ereção e de penetração a condição, para que se dê a medida da sua masculinidade, da capacidade do homem de garantir o prazer feminino, o que implica manter a ereção por mais

⁴⁵⁷ *On veille ainsi à ce qu'il ne se couche jamais sur le dos, on lui fait prendre trois bains glacés par jour, on le lave au vinaigre et à l'eau de goudron, on lui applique sur les parties honteuses de la neige pilée et du sel, on lui fait des bandages, on lui glisse sur le pénis un anneau garni de picots qui provoque de vives douleurs à chaque érection, on lui enferme le sexe dans une cage à serrure, on y injecte du potassium et de l'hydrate de chloral, on essaie sur lui les nouvelles ceintures électrifiées, les harnais, les alarmes, on lui enduit le périnée de cataplasmes de ciguë, on y place des ventouses ou des sangsues pour en extraire le sang, on lui enfonce dans le rectum des œufs de métal ou de caoutchouc afin de masser la prostate, on lui fait avaler de la glace et boire du bromure de potassium tous les soirs, on lui administre du camphre, de la belladone et même de l'opium, on l'enveloppe dans des draps froids, on lui attache les mains à la tête de lit et on les gante dans des mitaines de fer, et, bien sûr, on le fouette. S'il s'agit d'un cas vraiment récalcitrant, il ne reste plus que la cautérisation de l'urètre au nitrate d'argent. Épiés, traqués, torturés, horrifiés, incités à la délation, comment les garçons, puis les adultes, n'auraient-ils pas ressenti un immense sentiment de honte face à ce geste simple, rapide et efficace, qui les aurait pourtant soulagés de leur tension sans nuire à personne ?*

⁴⁵⁸ *La vie sexuelle de l'homme se décompose en deux phases : la première où il éjacule trop tôt, la seconde où il n'arrive plus à bander.*

tempo, protelando a ejaculação, ou seja, literalmente reter o próprio gozo, administrar o próprio prazer em um procedimento de garantia do prazer da parceira, que passa a ser sua responsabilidade (Gazalé, 2017, l. 4686), considerando, inclusive, que a masturbação e a auto-estimulação feminina dentro ou fora do ato sexual também costumam ser repreensíveis para pessoas dos dois gêneros. Completa-se aí o percurso (auto)coercitivo sexual do homem: anatomia do corpo, ereção, controle da ejaculação, garantia do prazer da mulher.

Para muitos, cumprir esse último imperativo se tornou um aparato complicado e enfadonho que compreende usar a boca, encontrar o clitóris — ou o ficcional⁴⁵⁹ “ponto g” —, demorar-se em toques e carícias secundárias do ponto de vista genital, estimular repetida e constantemente a mulher, inclusive intelectualmente, isso tudo depois de ter seguido um protocolo de cortejo crucial para a cessão — ou mesmo seleção — dela. Tudo isso termina, em muitos casos, sendo executado sistematicamente com o simples — mesmo que velado — intuito de penetrar.

Pensamos estar tratando de uma lógica em vias de extinção, o que, entretanto, os movimentos masculinistas vêm contrariar. A reação nesses meios é simples: não entender, não aceitar e odiar. Isso, para aqueles que não escolhem simplesmente ignorar esse “aparato” e seguir garantindo sua ereção, penetrando e ejaculando; ou para aqueles que não escolhem se opor à atividade sexual, pela abstenção e, em muitos casos, a misoginia. Nesse sentido, pode-se indagar: as relações não parecendo satisfatórias do ponto de vista emocional e nem mesmo sexual — segundo esse padrão de sexo — então, que diferença faria transar com alguém de forma mecânica e reificadora ou ficar sozinho e recorrer à masturbação e a prostitutas?

Michel, em *Plateforme*, permaneceria em sua rotina de viagens, leitura, visita a prostíbulos e masturbação, não fosse a postura ativa, interessada e libertina de Valérie. Ele é um desses personagens típicos de Houellebecq que desistira do jogo de sedução, bem como da esperança de uma relação conjugal. Entre as razões, estaria o seu já abordado discurso sobre a incapacidade da mulher ocidental para a entrega sexual, mas, no caso de outros protagonistas, os motivos apontam para experiências negativas, normalmente ligadas a formas de egocentrismo e desdém, como em *Extension*; mas também a indisponibilidade para submissão por parte da mulher, como em *Soumission*; ou a sua inadequação a um padrão menos libertino

⁴⁵⁹ Cf.: VENDEIRA-BAPTISTA *et al.* G-spot: Fact or Fiction?: A Systematic Review. *Sexual Medicine*, v. 9, n. 5, out.2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S205011612100115X> Acesso em 15/02/2024.

de sexualidade, como em *Sérotonine*; ou ainda, pela reivindicação dessas mulheres por um maior engajamento emocional dos protagonistas.

Essa parece ser a mais relevante razão do desajuste conjugal entre esses personagens, como fica bem exemplificado na incapacidade de Bruno de garantir à então paraplégica Christiane a sua permanência como casal, em *Particules*; assim como Jed, que vive envolto em remorso por ter deixado Olga ir embora sem protestar, em *Carte*; e mesmo Paul, que não sabe dizer como sua relação com Prudence se degradou até o ponto de eles não se falarem, morando na mesma casa, em *Anéantir*. São formas brandas e silenciosas de se opor ao laço afetivo conjugal que vai além do sexo e que lhes gera medo e incompreensão.

A própria disponibilidade constante pretensamente inerente ao homem é uma forma de regulação da ideia de masculino. Não cabe a um homem se negar a uma relação sexual pela simples falta de vontade, sem que isso seja interpretado como uma falta de desejo ou paixão pela parceira em questão, ou como um problema sexual, ou sem que o próprio status de virilidade lhe seja posto em suspeição. Bruno, em *Particules*, tenta dissimular um evento de disfunção erétil para Christiane, fazendo uma reflexão interessante nesse sentido:

Ela abriu os olhos ligeiramente no momento em que ele a penetrava. [...] Ele começou a se mexer dentro dela, mas notou que estava ficando cada vez mais mole. Ele sentiu uma grande tristeza, de inquietação e vergonha. “Você prefere que eu ponha um preservativo? ele perguntou. — Sim, por favor. Eles estão na bolsinha de higiene ao lado.” Ele rasgou a embalagem; eram preservativos Durex Technica. Naturalmente, assim que entrou no látex, ele brochou completamente. “Sinto muito”, disse ele, “sinto muito mesmo. — Não importa, ela disse baixinho, venha se deitar. » Claramente, a AIDS foi uma verdadeira bênção para os homens desta geração. Às vezes bastava tirar a camisinha, o pênis amolecia imediatamente. “Nunca consegui me habituar...” Realizada essa mini cerimônia, a sua virilidade salvaguardada em seu princípio, eles podiam voltar a se deitar, aconchegar-se ao corpo de sua mulher, dormir em paz⁴⁶⁰ (Houellebecq, 1998b, p. 143-144).

O salto que o narrador dá entre ter o preservativo como possível desculpa para não transar e a “bênção” que a AIDS teria sido para os homens da geração de Bruno sublinha a sua capacidade de combinar coisas graves a um tratamento jocoso, possibilitando gerar efeitos

⁴⁶⁰ Elle ouvrit légèrement les yeux au moment où il la pénétrait. [...] Il commença à bouger en elle, mais s'aperçut qu'il devenait de plus en plus mou. Il en ressentit une grande tristesse, d'inquiétude et de honte. « Tu préfères que je mette un préservatif ? demanda-t-il. — Oui, s'il te plaît. Ils sont dans la trousse de toilette à côté. » Il déchira l'emballage ; c'était des Durex Technica. Naturellement, dès qu'il fut dans le latex, il débanda complètement. « Je suis désolé, fit-il, je suis vraiment désolé. — Ça ne fait rien, dit-elle doucement, viens te coucher. » Décidément, le sida avait été une vraie bénédiction pour les hommes de cette génération. Il suffisait parfois de sortir la capote, leur sexe mollissait aussitôt. « Je n'ai jamais réussi à m'y faire... » Cette mini-cérémonie accomplie, leur virilité sauvegardée dans son principe, ils pouvaient se recoucher, se blottir contre le corps de leur femme, dormir en paix.

conflituosos no leitor. “Graças” à AIDS, o homem pode, então, se negar ao ato sexual sem pôr em risco a sua imagem viril.

Ao homem “preterido” na luta sexual resta a conformação ou o desdém pelas mulheres. Os exemplos houellebecquianos, em geral, permanecem no silêncio, no isolamento, e no sofrimento. Já os protagonistas de *Extension* e de *Sérotonine* partem para a reação e a hostilidade: o deste último, como vimos, constrói um plano engenhoso e mortífero para reconquistar sua ex-amante, Camille. O primeiro, depois de tentar suicídio por intoxicação medicamentosa, retorna para casa e tem uma conversa com a sua namorada, Véronique:

Sua interpretação do acontecimento é que eu tinha me engajado em lhe causar preocupações adicionais, ela “que já estava bastante ocupada com seus problemas de trabalho”. A ignóbil vadia ainda acrescentou que eu estava tentando me lançar em uma “chantagem afetiva”; quando penso nisso, me arrependo de não ter cortado seus ovários. Enfim, isso é passado⁴⁶¹ (Houellebecq, 1994, p. 104-105).

A sugestão da violência soa como simples força da expressão, pode mesmo parecer compreensível, mas é no capítulo imediatamente posterior que o mesmo personagem tentará levar o colega de trabalho a matar a jovem que lhe havia preterido na boate e o seu amante. O mecanismo aproximativo entre o discurso sobre a ex-namorada e os acontecimentos na boate, além de denotar uma intensificação em um quadro psiquiátrico que levará o protagonista à beira de um abismo, deixando em aberto o seu suicídio, podem pretender levar a uma naturalização da ambiência violenta e a uma consequente aceitação do plano do protagonista, por parte do leitor. Ele permite pensar o percurso que se realiza do discurso até os atos violentos.

Vale ressaltar, nesse sentido, que os movimentos masculinistas não chamariam a atenção se constituíssem uma simples conduta pessoal: não ser “dominado” por quem quer que seja parece ser um desejo legítimo de qualquer pessoa, independente do gênero. Os discursos de ódio, a busca por adeptos, a pretensão pedagógica para outros homens cada vez mais numerosos na internet e as consequências nefastas que esse tipo de discurso agressivo potencialmente tem na realidade — como em qualquer área — é o que torna o problema importante, já que os atos de violência intelectual e física se sustentam nesse tipo de discurso, ainda que ele pareça sutil e desprezioso. Por essa razão, vale a pena analisar com atenção os discursos veiculados também na escrita literária, em especial em obras de grande sucesso, como os romances aqui analisados.

⁴⁶¹ *Son interprétation de l'événement, c'est que je m'ingéniais à lui causer des soucis supplémentaires, elle "qui avait déjà assez à faire avec ses problèmes de boulot". L'ignoble garce a même ajouté que je tentais de me livrer à un "chantage affectif"; quand j'y pense, je regrette de ne pas lui avoir tailladé les ovaires. Enfin, c'est du passé.*

Assim, o “masculino defensivo” (Castelain-Meunier, 2013) pode ou não se aliar a grupos identitários, reiterar uma atitude de transgressão que declina para a agressividade, para atos de violência e até para o terrorismo, como no caso dos jovens fundamentalistas que bombardeiam o hotel de Michel e Valérie em *Plateforme*, ou como os jihadistas que se imputam um ato de heroísmo ao matar em nome de ideais absorvidos por eles tardiamente, mudando os próprios nomes e apostando em um mundo pós-morte que seja mais aceitável que este, para a sua visão desesperançosa. O acirramento dos discursos e atos violentos entre os *incels* nos Estados- Unidos tem preocupado as autoridades⁴⁶². Contudo, o agrupamento dessas pessoas pode ser entendido como uma maneira de vivenciar situações de igualdade como forma de superar os traços de hierarquia, separatismo e isolamento que o patriarcado estabelece entre os homens (Bolen, 2021, l. 73). Apoiar-se em um semelhante pode ser muito valioso não apenas para uma reafirmação identitária, mas também para estabelecer relações de apoio e compreensão, além de manter um senso de relativa normalidade. O problema que surge a partir disso é a união de profundos rancores e fúrias como material central dessas identificações, levando às já conhecidas atitudes de assédio, humilhação, *bullying*, difamação e outras formas de violência que não se restringem ao contato virtual.

Observam-se nessas identidades violentas formas de compensação ou reação ao sofrimento. No caso da relação com as mulheres, Badinter aponta na cisão com o seio materno uma possível razão para a misoginia: forçado a romper com a afetividade da mãe e a sua própria enquanto feminilidade, o menino tem a culpa transformada em agressividade e ódio (Badinter, 1992, l. 1003). Sua única defesa é reduzir todas as mulheres a objetos sexuais. É a morte do seu feminino primordial que engendra o nascimento do homem, segundo essa lógica. Por isso, a violência, a virilidade conturbada e agressiva em relação a toda forma de feminilidade.

E mesmo quando essas posturas são postas em prol da defesa física da mulher, elas correspondem a um padrão viril ritual que obedece a um código regido pela lógica masculina do domínio feminino. Se *Plateforme* termina com um atentado terrorista que deixou cento e dezessete mortos (Houellebecq, 2001, p. 325), como uma reação à implementação do sistema de turismo sexual internacional que fora criado, ele inicia com o assassinato do pai de Michel Renault, por motivações semelhantes: a investigação da sua morte revelou que ele tivera “relações íntimas” com Aïcha, sua faxineira muçulmana (*Ibid.*, p. 24). O irmão da jovem

⁴⁶² Cf.: BASU, Tanya. The ‘manosphere’ is getting more toxic as angry men join the incels. *Technology Review*. fev. 2020. Disponível em: <https://www.technologyreview.com/2020/02/07/349052/the-manosphere-is-getting-more-toxic-as-angry-men-join-the-incels/> Acesso em 15/02/2024.

confessa, então, ter ido à casa do senhor Renault para discutir com ele e, no acalorar da discussão, ele teria caído e batido a cabeça em uma mesa. Contrariando essa versão dos fatos, exames mostraram contusões múltiplas na sua cabeça, provavelmente resultado de chutes; o rosto fora arrastado no chão, “praticamente até fazer saltar o olho da órbita⁴⁶³” (p. 25). Observa-se, nos dois atos, o mesmo ímpeto violento, o mesmo intento de supostamente proteger uma honra atribuída à sexualidade feminina através do seu controle, carregado de moralismo e defesa de uma castidade fugaz.

A frieza calculista de certos personagens houellebecquianos em relação à violência contra suas parceiras é intrigante, talvez mais pelo trabalho discursivo de desvio da atenção sobre a violência em si, como é o caso das conjecturas de Florent-Claude planejando matar Yuzu e pensando no caso de ser preso:

Ao mesmo tempo, talvez não seja tão ruim estar na prisão, digo a mim mesmo, os problemas administrativos desaparecem, e também somos cuidados do ponto de vista médico, o principal inconveniente é que se é constantemente espancado e sodomizado pelos outros presos, mas se você pensar bem, talvez fossem sobretudo os pedófilos que eram humilhados e enrabados pelos outros presos, ou então jovens rapazes muito charmosos, com uma bundinha de anjo, delinquentes frágeis e mundanos que caíram estupidamente, por uma carreira de coca, eu era forte, atarracado e um pouco alcoólatra, tinha mais o perfil de um réu comum, na realidade. “Humilhados e enrabados” era um bom título, tipo um Dostoiévski *trash*, aliás, me parece que Dostoiévski tinha escrito sobre o mundo carcerário, talvez fosse transponível, bom, eu não tinha tempo de verificar, tinha que tomar uma decisão rapidamente, e o que me parecia era que um cara tendo matado sua mulher para “vingar sua honra” deveria se beneficiar de um certo respeito por parte de seus companheiros de prisão, era isso que eu pensava na minha fraca compreensão da psicologia do meio carcerário⁴⁶⁴ (Houellebecq, 2019, p. 56).

Enumerar as “vantagens” de se estar preso coloca toda a ideia da vida em liberdade no seu contexto social sob questionamento. Além do discurso conservador subjacente de que pessoas em conflito com a lei são tratadas pelo Estado com mais “cuidado” que outras de fora do sistema prisional, o protagonista aproveita a reflexão para submeter as *Recordações da casa*

⁴⁶³ *L'examen du crâne de la victime montrait à l'évidence un acharnement : il y avait des contusions multiples, probablement dues à une série de coups de pied. Le visage de mon père avait en outre été frotté sur le sol, pratiquement jusqu'à faire jaillir l'œil de l'orbite.*

⁴⁶⁴ *En même temps on n'est peut-être pas si mal en prison, me dis-je, les problèmes administratifs disparaissent, et on est également pris en charge d'un point de vue médical, le principal inconvénient est qu'on se fait constamment battre et sodomiser par les autres détenus, mais à bien réfléchir c'étaient peut-être surtout les pédophiles qui se faisaient humilier et enculer par les autres prisonniers, ou bien alors des jeunes mecs très mignons, avec un petit cul d'ange, des délinquants fragiles et mondains qui tombaient bêtement, pour un rail de coke, moi j'étais baraqué, trapu et un peu alcoolique, j'avais plutôt le profil d'un prévenu moyen en réalité. « Humiliés et enculés » c'était un bon titre, du Dostoiévski trash, d'ailleurs il me semblait que Dostoiévski avait écrit sur le monde carcéral, c'était peut-être transposable, enfin là je n'avais pas le temps de vérifier, il fallait que je prenne une décision rapidement, et ce qu'il me semblait c'est qu'un mec ayant tué sa femme pour « venger son honneur » devait bénéficier d'un certain respect des codétenus, c'est ce que me soufflait ma faible compréhension de la psychologie du milieu carcéral.*

dos mortos (Dostoiévski, 1861) a um tratamento prosaico e sarcástico. O único “inconveniente” que o preocupa sendo a possibilidade de ser agredido e sodomizado pelos outros homens, ele logo encontra, na lógica de virilidade violenta e na cumplicidade dos grupos regidos por ela, um possível alento: o respeito dos outros machos.

5.2.4 O corpo como artefato, o racismo

Florent-Claude, na sua conjectura sobre a sua eventual prisão pelo conjecturado assassinato de Yuzu, dá algumas informações sobre suas características físicas. “Atarracado” e “corpulento”, ele está longe de cumprir requisitos físicos afeminados, como uma “bunda de anjo”, que faria com que os prisioneiros da sua suposição o desejassem — nesse caso, um livramento. Mas a relativa inadequação a padrões físicos de beleza identificados com a virilidade são uma constante entre os protagonistas da prosa houellebecquiana.

Daniell faz uma observação do próprio corpo e seu estado de conservação que denota a visão do corpo como um atributo passível de intervenção em nome da correspondência a um padrão: “No geral, porém, meu corpo não estava mal conservado, eu não tinha nem uma gota de gordura, até tinha alguns músculos, mas minhas nádegas caíam, e principalmente minhas bolas, elas ficavam cada vez mais penduradas, e isso era irremediável, eu nunca tinha ouvido falar de nenhum tratamento⁴⁶⁵” (Houellebecq, 2005a, p. 190). As possibilidades de intervenção no corpo, desde a definição das formas do corpo através de exercícios físicos e dietas até os procedimentos cirúrgicos, sublinham a plasticidade que passa a ter esse corpo.

Além disso, esse modo de ver e interagir com a própria anatomia dão ênfase à ideia do corpo como artefato, assim como a “fabricação” da virilidade faz do próprio homem um artefato (Badinter, 1992, l. 61). Nos dois casos, essa visão de artefato remete a algo precíval, que se pode perder, com consequências profundas para a identidade e a própria constituição do ser. É preciso, então, enriquecer ou manter nesse artefato um valor, o que enseja na cultura masculina viril uma forte tendência pela valorização dos músculos sobressalentes como ideal de beleza, tanto entre homens hetero, como homo e bissexuais. A intensificação da visão do esporte como um espaço de construção social dos corpos masculinos constitui mais um importante elemento de associação à virilidade. E esse consiste em mais um traço que os personagens masculinos de

⁴⁶⁵ *Dans l'ensemble pourtant mon corps n'était pas mal conservé, je n'avais pas un poil de graisse, j'avais même quelques muscles mais mes fesses pendaient, et surtout mes couilles, elles pendaient de plus en plus, et c'était irrémédiable, je n'avais jamais entendu parler d'aucun traitement.*

Houellebecq vêm contrariar. Em geral, eles são especialmente sedentários, o que parece, em alguns casos, constituir ainda um indício de resistência a uma vida plena, saudável e sociável.

É somente no ápice da sua crise psicológica que o protagonista de *Extension* tem o rompante de tomar uma bicicleta para subir uma montanha até a beira de um abismo. Jed Martin, de *La carte* (2010) se fecha em sua mansão e passa seus últimos anos de vida sedentário, trabalhando em seus projetos de arte; o Michel de *Plateforme*, ao final do romance, passa “a maior parte do dia deitado⁴⁶⁶” (Houellebecq, 2001, p. 348), à medida que termina a escrita de seu livro, sozinho em uma casa em Pattaya, na Tailândia; mesmo Daniel25, de *La possibilité*, um pós-humano cujo corpo é bem mais capacitado para sobreviver em ambientes inóspitos que o dos humanos atuais, é compelido a uma vida trancafiada e sedentária. A paralisia física é um elemento relevante em todas essas personalidades em desacordo, em desajuste com o movimento inerente à vida. E isso se reflete na composição corporal, o que, em uma lógica materialista de valorização desse corpo como artefato, recai novamente sobre uma desvantagem social — e sexual — desses personagens. Em consonância com o discurso vitimista em relação às mulheres, a percepção dessa inadequação leva, em alguns casos, a reflexões abertamente racistas. Esse amálgama é precisamente o que se observa entre os adeptos da ideia da atual crise da masculinidade, que se mescla com nacionalismo e racismo (Dupuis-Déri, 2018, p. 53).

Bruno, em *Particules*, possivelmente o protagonista mais passível de associação às ideias masculinistas dos oito romances, reflete sobre os seus atributos corporais, que podem o habilitar para a conquista de mulheres: “ele não estava descontente com seu físico. Os implantes capilares tinham pegado bem, ele encontrou um cirurgião competente. Ele ia regularmente ao Gymnase Club e, francamente, para um homem de quarenta e dois anos, ele não estava mal⁴⁶⁷” (Houellebecq, 1998b, p. 101). Porém, descobrir tardiamente que o tamanho do seu pênis era relativamente pequeno o faz imediatamente se colocar em desvantagem em relação aos homens negros, a quem o senso comum pressupõe um pênis grande, o que, além de tudo, representa uma determinação passível de gerar constrangimento, dada a falibilidade desse pressuposto. É assim, diz Bruno, que ele começa a odiar os negros, em específico, um de seus alunos na escola:

Verifiquei em casa: 12 centímetros, talvez 13 ou 14 puxando ao máximo em direção à raiz do pau. Eu havia descoberto uma nova fonte de sofrimentos; e aí não havia nada a fazer, era uma deficiência radical, definitiva. Foi a partir desse momento que comecei a odiar os negros. Enfim, não tinha muitos na escola [...] Só tinha um nas

⁴⁶⁶ *De plus en plus souvent, maintenant, je reste couché pendant la plus grande partie de la journée.*

⁴⁶⁷ *Il n'était pas mécontent de son physique. Les implants capillaires avaient bien pris, il était tombé sur un praticien compétent. Il allait régulièrement au Gymnase Club, et franchement, pour un homme de quarante-deux ans, il ne se trouvait pas mal.*

minhas turmas, na primeira série A, um cara grande e forte que se fazia chamar Ben. Ele estava sempre de boné e tênis Nike, tenho certeza de que ele tinha um pau enorme. Evidentemente, todas as meninas estavam de joelhos diante desse babuíno; e eu tentando fazê-los estudar Mallarmé, não tinha nenhum sentido. Era assim que devia acabar a civilização ocidental, eu disse a mim mesmo com amargura: curvando-se novamente diante de paus grandes, como o babuíno-hamadrias⁴⁶⁸ (Houellebecq, 1998b, p. 191-192).

Como salienta Olivia Gazalé, um mesmo homem pode realizar duas ações em relação ao seu pênis eventualmente pequeno: estigmatizar os grandes, valorizando os pequenos e/ou tentar de todas as formas aumentar o tamanho e o volume do seu próprio (Gazalé, 2017, l. 3894). Ela ressalta que esse fantasma do sexo enorme, alimentado pela literatura erótica e, depois, pelas imagens pornográficas, alimenta um mercado extremamente lucrativo de faloplastia, implantes, estimulantes vasculares e bombas penianas de alta pressão. E salienta que muito se questiona sobre a degradação das mulheres na pornografia, mas pouco se fala sobre os complexos dismorfofóbicos que ela gera nos homens (*Ibid.*, l. 3938).

A lógica racista é uma constante nos romances aqui em análise, mesmo que não partindo diretamente de um personagem central, e mesmo não se concretizando enquanto discurso, permanecendo como raciocínio embrionário. Por exemplo, em *Plateforme*, dois momentos na narrativa permitem demonstrar essa questão: depois que Marylise, uma colega de trabalho de Valérie, é estuprada por homens de aparência antilhana, o chefe reflete que esse fato poderia fazer com que ela passasse a ter impulsos racistas no seu trabalho, o que determinaria a sua mudança para um cargo menos relacionado à interação com o público (Houellebecq, 2001, p. 191 et seq.). A preocupação dele é, antes, com a relação da empresa com seus interlocutores e com o suposto racismo que a moça desenvolveria após a violência sofrida, como se a etnia dos estupradores fosse um determinante para o ato, como se a tendência mais provável não fosse que ela passasse a temer homens em geral.

Mas o exemplo mais patente de um racismo, que revela também o amálgama entre árabes, muçulmanos e fundamentalistas religiosos, se vê ainda no início do romance, depois do testemunho do irmão de Aïcha, a jovem muçulmana empregada pelo pai de Michel e com quem tivera um caso. Fica patente a participação do jovem na morte deste último: a agressividade, no

⁴⁶⁸ *J'ai vérifié chez moi : 12 centimètres, peut-être 13 ou 14 en tirant au maximum le centimètre pliant vers la racine de la bite. J'avais découvert une nouvelle source de souffrances ; et là il n'y avait rien à faire, c'était un handicap radical, définitif. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à haïr les nègres. Enfin il n'y en avait pas beaucoup au lycée [...] Il y en avait juste un dans mes classes, en première A, un grand costaud qui se faisait appeler Ben. Il était toujours avec une casquette et des Nike, je suis sûr qu'il avait une bite énorme. Évidemment, toutes les filles étaient à genoux devant ce babouin ; et moi qui essayais de leur faire étudier Mallarmé, ça n'avait aucun sens. C'est comme ça que devait finir la civilisation occidentale, me disais-je avec amertume : se prosterner à nouveau devant les grosses bites, tel le babouin hamadryas.*

seu caso, é um fato. Porém, após essa constatação, Michel olha através da vidraça: “A noite caía: alguns carneiros terminavam seu dia. Eles também eram estúpidos, talvez ainda mais que o irmão de Aïcha; mas nenhuma reação violenta estava programada em seus genes⁴⁶⁹” (Houellebecq, 2001, p. 25). Então, o irmão de Aïcha teria a violência “programada” em seus genes, ou Michel está falando de todos os homens?

5.2.5 Infância

Imediatamente em seguida à primeira frase de *Plateforme*, “Meu pai morreu há um ano”, Michel lança o seguinte pensamento: “Não creio nessa teoria segundo a qual nos tornamos realmente adultos depois da morte de nossos pais; não nos tornamos nunca realmente adultos⁴⁷⁰” (Houellebecq, 2001, p. 9). Ele rejeita a teoria, mas a relação entre a vida adulta e a existência dos pais está posta. Vale trabalhar sobre esse entendimento, de que não se torna nunca realmente adulto, para entender alguns posicionamentos e formas de existir tipicamente atribuídas ao masculino e que se encontram presentes no homem houellebecquiano.

Jean Shinoda Bolen faz uma leitura arquetípica do ser humano propondo três arquétipos globais baseados na mitologia clássica: o de Zeus, o de Poseidon e o de Hades, os três principais deuses do Olimpo, que dividiram os três planos do mundo humano, a Terra, os mares e o mundo dos mortos. Nesse sistema, o arquétipo de Zeus determinaria mais fortemente as identidades dos seres humanos, que são essencialmente terrestres, pois ele rege a Terra. Segundo Bolen, “O homem Zeus bem-sucedido é o equivalente ao ‘macho alfa’ nos estudos com primatas em espécies hierárquicas” (Bolen, 2021, l. 104). Os homens Zeus “não têm filhos, simplesmente: eles constituem famílias, querem fundar dinastias, pois isso faz parte da visão que têm de si na vida” (*Ibid.*, l. 108); e não têm, no geral, contato com a própria sensualidade e com reações emocionais, sendo incapazes de reconhecer esses traços em si mesmo e de comunicar nesse nível com outras pessoas, o que os impele a manifestações sensuais e a forma distorcidas, à vergonha, à culpa, à condenação e desvalorização dos outros, em sua imaturidade emocional (*Ibid.*, l. 112).

⁴⁶⁹ *Le soir tombait : quelques moutons terminaient leur journée. Eux aussi étaient stupides, peut-être encore plus que le frère d’Aïcha ; mais aucune réaction violente n’était programmée dans leurs gènes.*

⁴⁷⁰ *Mon père est mort il y a un an. Je ne crois pas à cette théorie selon laquelle on devient réellement adulte à la mort de ses parents ; on ne devient jamais réellement adulte.*

O segundo arquétipo, de Poseidon, representa o mar, o reino da emoção e do instinto, das profundezas, da mutabilidade impetuosa das águas superficiais e subterrâneas, e se liga à profundidade emocional, dos sentimentos intensos. Segundo Bolen, “O homem distanciado de sua natureza Poseidon, até que beba e fique a tal ponto embriagado que chega a chorar, ou seja, atirado nessa dimensão por força de sua raiva ou algum padecimento, entra no reino de Posêidon” (*Ibid.*, l. 131). O seu aspecto de “mergulhador de profundidade [...] é expresso no poeta, no dramaturgo, no romancista, no compositor, no músico, ou no psicoterapeuta que é seguidamente levado a descer cada vez mais fundo pelo reino das emoções, onde entra em contato com a profundidade humana coletiva” (*Loc. cit.*). Quando as suas qualidades inatas “não correspondem ao estereótipo da “masculinidade” moldado segundo os atributos de Zeus” (*Ibid.*, l. 155), o homem Poseidon tem a autoestima comprometida. Esse ponto faz com que muitos se esforcem para se adequar ao padrão do mundo Zeus.

O terceiro e último arquétipo é o de Hades, que domina o reino das almas e do inconsciente, concentrando a característica da reclusão — sendo o deus capaz de se tornar invisível, com seu chapéu. Sendo de um mundo externo, prefere a subjetividade e a riqueza do seu próprio mundo interior (*Ibid.*, l. 173). A pessoa Hades tem dificuldade de desenvolver a própria autoestima; os homens Hades desenvolvem pouca habilidade com mulheres ou podem ser rejeitados por elas (l. 181). Ele “não é visto porque evita as pessoas ou, se está presente, não se mostra” (l. 192). Dada a subjetividade de suas reações às interações dos outros, a estranheza que ele causa o ensina a ficar quieto e se fazer invisível.

Se nos propusermos a fazer uma breve aproximação dos protagonistas houellebecquianos com esses arquétipos, fica clara a oposição deles àquele de Zeus, com uma forte tendência ao de Hades, como pudemos verificar nos diversos exemplos aqui abordados. Desde a infância, esses arquétipos permitem explicar muitos aspectos importantes de toda a vida desses indivíduos. Michel, em *Particules*, percebe ainda cedo o seu deslocamento em relação aos outros meninos:

Desde o seu primeiro ano na escola primária de Charny, Michel ficou impressionado com a crueldade dos meninos. É verdade que eram filhos de camponeses, portanto, pequenos animais, ainda próximos da natureza. Mas poderíamos realmente ficar surpresos com a natureza alegre e instintiva com que espetavam os sapos com as pontas de seus compassos ou com suas canetas bico de pena; a tinta roxa difundia-se sob a pele do infeliz animal, que expirava lentamente, por asfixia. Eles formaram um círculo, contemplando sua agonia, os olhos brilhantes. Uma de suas outras brincadeiras favoritas era cortar as antenas dos caracóis com as suas tesouras escolares. Toda a sensibilidade do caracol está concentrada em suas antenas, que terminam em pequenos olhos. Privado das antenas, o caracol nada mais é do que uma massa mole, sofredora e desamparada. Rapidamente, Michel compreendeu que tinha

interesse em colocar uma distância entre ele e esses jovens brutos; por outro lado, havia pouco a temer das meninas, seres mais gentis⁴⁷¹ (Houellebecq, 1998b, p. 164).

O menino Michel torna-se um homem avesso à hostilidade, sensível e introvertido, oposto ao meio-irmão Bruno. De acordo com Moore e Gillette, o homem que passa por uma transição efetiva para a vida adulta abandona a psicologia do Menino pela psicologia do Homem, que tem uma masculinidade profunda e enraizada. Os que permanecem na psicologia do menino tendem a expressar “comportamentos agressivos e violentos, [...] passividade e fraqueza, incapacidade de agir de forma eficiente e criativa no que se refere à sua própria existência e para gerar entusiasmo e criatividade nos outros [...] e, com frequência, uma oscilação entre os dois — agressividade/fraqueza” (Moore; Gillette, 1993, p. IV).

É por isso que, na concepção dos autores, o patriarcado não é a expressão da masculinidade profunda e enraizada. Ele é a expressão da masculinidade imatura, da psicologia do Menino. Desse modo, alguns aspectos comumente atribuídos aos homens dizem respeito a formas de agir associadas a infantilidade, embora alguns deles não apontem necessariamente para uma masculinidade pouco enraizada: irreverência, uma postura desdenhosa em relação a regras e condutas padronizadas podem indicar meios de autoliberação codificados, ainda que restritos aos padrões de virilidade estabelecidos. Por outro lado, imprudência, exposição ao risco, agressividade, por exemplo, parecem representar melhor o padrão masculino imaturo. Desde pequenos, então, explica Élisabeth Badinter,

os meninos são obrigados a correr riscos que terminam em acidentes (beisebol...); fumam, bebem e usam motocicletas e carros como símbolos de virilidade. Outros só encontram confirmação dessa virilidade na violência, pessoal ou coletiva. Além disso, a competição e o estresse que acompanham a vida profissional, a obsessão pelo desempenho, contribuem para a fragilidade do homem. Os esforços exigidos dos homens para serem conformes ao ideal masculino geram angústia, dificuldades afetivas, medo do fracasso e comportamentos compensatórios potencialmente perigosos e destrutivos⁴⁷² (Badinter, 1992, l. 2482).

⁴⁷¹ *Dès sa première année à l'école primaire de Charny, Michel avait été frappé par la cruauté des garçons. Il est vrai qu'il s'agissait de fils de paysans, donc de petits animaux, encore proches de la nature. Mais on pouvait réellement s'étonner du naturel joyeux, instinctif, avec lequel ils piquaient les crapauds de la pointe de leurs compas ou de leur porte-plume ; l'encre violette diffusait sous la peau du malheureux animal, qui expirait lentement, par suffocation. Ils faisaient cercle, contemplaient son agonie, les yeux brillants. Un de leurs autres jeux favoris était de découper les antennes des escargots avec leurs ciseaux de classe. Toute la sensibilité de l'escargot se concentre dans ses antennes, qui sont terminées par de petits yeux. Privé de ses antennes l'escargot n'est plus qu'une masse molle, souffrante et désemparée. Rapidement, Michel comprit qu'il avait intérêt à mettre une distance entre lui et ces jeunes brutes ; il y avait par contre peu à craindre des filles, êtres plus doux.*

⁴⁷² *Les garçons sont contraints de prendre des risques qui finissent par des accidents (base-ball...) ; ils fument, boivent, et utilisent motos et voitures comme des symboles de virilité. D'autres ne trouvent confirmation de celle-ci que dans la violence, personnelle ou collective. En outre, la compétition et le stress qui s'ensuit dans la vie professionnelle, l'obsession de la performance, ajoutent à la fragilité du mâle. Les efforts exigés des hommes pour être conformes à l'idéal masculin engendrent de l'angoisse, des difficultés affectives, la peur de l'échec, et des comportements compensatoires potentiellement dangereux et destructeurs.*

Assim, tanto atividades que atentam contra a segurança e a integridade física própria e dos outros, quanto outras atitudes repreensíveis como a molestação de animais, piadas agressivas ou ofensivas e outras formas de discurso de ódio são algumas características de uma necessidade social de afirmar uma identidade masculina — porém deturpada — uma forma de obter um reconhecimento por sua audácia e se opor ao universo feminino maternal no qual essas atitudes são proibidas (Badinter, 1992, l. 1591). Assim, quando esses homens se encontram reunidos, se sentem livres — e estimulados entre si — para extrapolar formas de agir que eles próprios talvez questionassem, não fosse o senso ritual de grupo. O olhar para as mulheres em público, normalmente bem direcionado a partes especificamente sexualizadas por esse olhar, constitui, nesse sentido, antes uma forma de se portar diante dos outros homens, que atestarão sua capacidade de desejar — e objetificar — o corpo de uma mulher. Isso pode explicar o caráter performático e quase artificial desse olhar, que não para no olho ou na cabeça de quem olha, envolve todo um conjunto de movimentos, expressões de rosto, reações e gestos “apreciativos” — isso, quando não se parte para a interlocução, que será tão mais intrusiva ou obscena quanto maior for o grupo de homens, e a depender do ambiente. O aceno performático é de homens para homens, e mais parece a descoberta púbere de uma sexualidade intermitente, tênue, que precisaria ser reforçada, monitorada e avalizada pelo grupo.

Desse modo, paradoxalmente, tem-se um conjunto de atitudes que tentam demonstrar o ingresso em atividades restritas ao adulto, como o sexo, mas através de posturas que revelam o oposto. Uma cena de *Particules* é interessante nesse sentido: quando Bruno passeia pela praia em que moças bronzeiam os seios nus, aborda uma jovem de cerca de vinte anos:

“Bom dia...” ele disse. Marcou uma pausa; o rosto da garota se enrugou, preocupado. “Bom dia...” ele continuou; você pode me indicar os principais pontos de venda de doces? – Hein?” ela fez, apoiando-se em um cotovelo. Ele então percebeu que ela tinha um walkman sobre os ouvidos; ele voltou para trás, balançando o braço para o lado, como Peter Falk em Columbo. Inútil insistir: muito complicado, muito irônico⁴⁷³ (Houellebecq, 1998b, p. 132).

Para ele, é "muito complicado" abordar uma moça tranquila e distraidamente nua na praia: há muito desejo envolvido; a necessidade de algum diálogo, alguma relação de sedução; uma abordagem formal com um bom-dia e um tratamento por *vous* poderiam marcar a distância provavelmente exigida; uma pergunta qualquer para introduzir o assunto poderia ser onde ficam “os principais pontos” — como que para uma pesquisa de mercado — de venda de doces! O

⁴⁷³ « Bonjour... » dit-il. Il marque une pause ; le visage de la fille se plissa, soucieux. « Bonjour... reprit-il ; pouvez-vous m'indiquer les principaux points de vente de confiseries ? – Hein ? » fit-elle en se redressant sur un coude. Il s'aperçut alors qu'elle avait un walkman sur les oreilles ; il rebroussa chemin en agitant le bras sur le côté, tel Peter Falk dans Columbo. Inutile d'insister : trop compliqué, trop second degré.

percurso a atravessar entre se deleitar vendo as “grandes auréolas caramelo” (*Loc. cit.*) da moça e poder tocá-las parece árduo para Bruno. Poderia ser mais simples, como comprar doces na lojinha.

O mundo do diálogo desprezioso, da empatia, da simples interação com uma mulher — no caso de Bruno, um mundo qualquer, para além do sexo — é complicado para quem foi educado dentro de um sistema de negação da sensibilidade e da emotividade, e de estímulo constante à sexualização e objetivação da mulher. Na sua referência ao sexo, a objetividade tende a afastar todo processo de conhecimento, persuasão e autoexposição que poderia ensejar uma sensualidade. A entrega, da parte desse homem viril, está bloqueada; ele deve conquistar, subjugar, penetrar, não lhe cabe se abrir e se deixar conhecer pelo interior. Isso deverá acontecer através de atitudes de “expurgo”, de vazão de uma passividade reprimida, o que se observa, por exemplo, no recurso a prostitutas. *A priori*, elas não devem julgar nem selecionar os clientes, mas os apoiar e acolher, como vimos dizer Florent-Claude. O cliente, então, se torna o corpo mais infantilizado e passivo ao colo dessa mulher que é a mais maternal possível: o cliente é aí, como diz Badinter, “apenas um menino que fica duro e cuja ereção, longe de ser um atributo de virilidade, é o próprio indício do seu estado de assistência⁴⁷⁴” (Badinter, 1992, l. 2415).

A associação que se constrói entre esse tipo de fator e relações problemáticas com a mãe é comum e mesmo exaustiva. E se permanecermos com o exemplo de Bruno, tanto ele quanto o seu meio irmão, Michel, expressam intensas questões nesse sentido. Mas elas não param na relação com a mãe: o pai, em sua ausência ou a sua distância também constitui uma problemática recorrente e de peso nas vivências desses e de outros protagonistas de Houellebecq.

5.2.6 Pai, ausência e melancolia

A própria ideia de pai é constitutiva da identidade masculina. Ela se configura como uma busca contínua. Seja em termos de “referências” para a construção da própria identidade masculina, seja na identificação segundo a potencialidade e a eventualidade de tornar-se também pai. A questão é que essa potencialidade costumava permanecer na ideia de gerar filhos, não se desenvolvendo para os papéis a desempenhar nessa relação, senão aqueles ligados

⁴⁷⁴ *Le client n'est qu'un petit garçon qui bande et dont l'érection, loin d'être un attribut de virilité, est l'indice même de son état d'assistance.*

à autoridade sobre toda a família e a responsabilidade sobre o seu sustento. Isso explica por que algumas gerações de pais, no processo de ressignificação da masculinidade contemporânea, se mostraram incapazes de corresponder às demandas de atenção, engajamento afetivo e até mesmo participação prática na criação dos filhos.

Esse quadro, que tem sido progressivamente abandonado, é intrínseco ao paradigma da virilidade. Ele pode ser observado desde tempos remotos. Como sublinha Bolen, referindo o “pai celestial”, aquele que não maltrata o filho, mas é emocionalmente distante:

O relacionamento entre pais celestiais emocionalmente distantes e seus filhos adolescentes ou adultos costuma assumir contornos ritualizados, em geral mecânicos e superficiais. Quando estão juntos, têm conversa que é previsível, composta por sequência de perguntas e respostas na qual nenhum dos dois transmite algo de efetivamente pessoal, começando talvez com um “como vão as coisas?”. Do ponto de vista psicológico, esse tipo de relacionamento entre um pai celestial e seu filho assume a forma de distância aparentemente confortável. Entretanto, a decepção pode estar logo abaixo da superfície. A franca hostilidade pode também explodir quando o filho sente que tudo o que significa para seu pai é ser uma extensão do orgulho dele (Bolen, 2021, l. 61).

É o que vemos com muita clareza em dois exemplos que cabe elencar: o pai de Jed, em *La carte*, e o de Michel, em *Plateforme*. O primeiro mantém com seu filho uma acentuada distância emocional e material. Morando na mesma cidade, os dois se encontram anualmente, no Natal, normalmente em restaurantes — o que determina, do ponto de vista espacial, ainda um fator de peso no sentido de seu afastamento, considerando que o próprio Jed toma nota do fato de esses encontros não costumarem acontecer na casa de um dos dois. A postura engajada, preocupada e mesmo desesperada de Jed quando ele desconfia e depois confirma que seu pai de fato havia viajado à Suíça para se eutanasiar destoa dos outros momentos de relação entre os dois, o que torna a revolta de Jed diante do ato do pai relativamente destoante de sua habitual inércia. O fato é que nenhum dos dois demonstrava saber como interagir e criar ou resgatar laços afetivos.

No caso do pai de Michel, em *Plateforme*, a relação é muito mais problemática. É possível fazer uma comparação entre o *incipit* desse romance, “meu pai morreu há um ano” (Houellebecq, 2001, p. 9), e aquele de *L'étranger*, de Albert Camus, “hoje mamãe morreu” (Camus, 1942, p. 9), pela mesma forma sintática empregada, a mesma quantidade de sílabas, pela localização na obra e também pela sugestão quanto à relação do protagonista com o progenitor. No caso de *L'étranger*, a relação com a mãe é um elemento de incerteza determinante no enredo, que, sendo interpretada como uma má relação, termina por levar o protagonista à degola, “em nome do povo francês” (Ibid., p. 164). É curioso, nesse sentido, o

comentário do narrador de *Carte* (Houellebecq, 2010, p. 345) quando conta a atuação do comissário Jasselin: na França, antigamente, era “o juiz — subordinado ao povo francês” que podia dar ao condenado a morte. Tão incerta quanto a relação de Meursault com a mãe é a sua suposta frieza, o que em Michel, por outro lado, é explicitado textualmente. Os dois personagens recusam ver os corpos dos seus entes falecidos: diante dos respectivos caixões, o primeiro prefere que não se retire a tampa, sem saber dizer por quê (Camus, 1942, p. 14); já o último explica a sua recusa em ver “o cadáver” (Houellebecq, 2001, p. 9) do pai através de um comentário displicente sobre já ter visto muitos “cadáveres” na sua idade, preferindo, então, evitar.

Entretanto, uma diferença mais marcada entre os dois protagonistas se observa de partida: o protagonista camusiano, Meursault, alude à morte de sua “mamãe” e parte para conjecturas práticas sobre data e horário do seu desaparecimento, seguindo para outras reflexões objetivas que dão início a uma atmosfera de dúvida sobre o seu afeto em relação à mãe. Já Michel anuncia a morte, um ano antes, do seu pai e inicia uma descrição francamente agressiva e carregada de rancor.

Diante do caixão do velho, pensamentos desagradáveis me ocorreram. Ele havia aproveitado a vida, o velho crápula; e viveu como um chefe. “Você teve filhos, meu idiota... eu disse para mim mesmo com entusiasmo; você enfiou seu pau grande na boceta da minha mãe.” Bem, eu estava um pouco tenso, é certo; não é todo dia que você tem mortos em sua família. Recusei-me a ver o cadáver. Tenho quarenta anos, já tive oportunidade de ver cadáveres; agora prefiro evitar. Isso é o que sempre me impediu de comprar um animal doméstico⁴⁷⁵ (Houellebecq, 2001, p. 9).

A equiparação do cadáver pai com o de animais domésticos, neste caso, não corresponde à exaltação dos cães que se observa em outros romances, mas sim ao simples desdém. Esse pai é tido apenas como um genitor, alguém que engravidou sua mãe. Contrariamente a Meursault, ele pensa ter deixado uma excelente impressão no velório, inclusive pelo fato de se sentir muito à vontade em velórios: “muito mais à vontade que em um casamento, por exemplo” (*Ibid.*, p. 11). Quanto à herança, Michel planeja:

Eu ia vender a casa onde ele havia passado seus últimos anos; também iria vender o Toyota Land Cruiser que ele usava para trazer pacotes de [água] Evian do [mercado] Casino Géant em Cherbourg. [...] Quando se trata de uma herança em linha direta, as

⁴⁷⁵ *Devant le cercueil du vieillard, des pensées déplaisantes me sont venues. Il avait profité de la vie, le vieux salaud ; il s'était démerdé comme un chef. « T'as eu des gosses, mon con... me dis-je avec entrain ; t'as fourré ta grosse bite dans la chatte à ma mère. » Enfin j'étais un peu tendu, c'est certain ; ce n'est pas tous les jours qu'on a des morts dans sa famille. J'avais refusé de voir le cadavre. J'ai quarante ans, j'ai déjà eu l'occasion de voir des cadavres ; maintenant, je préfère éviter. C'est ce qui m'a toujours retenu d'acheter un animal domestique.*

taxas dos direitos de sucessão não são muito altas – mesmo os laços de afeto também não sendo muito fortes⁴⁷⁶ (*Ibid.*, p 28).

Chamam a atenção certos traços da caracterização do personagem que remetem a um perfil de virilidade superficial e consumista, tais como o subutilizado carro de grande porte: desde o século XIX, a paixão pelo automóvel, pela aviação e pela velocidade substituiu aquela do cavalo adestrado. O carro substituiu o cavalo como signo de riqueza, de conquista e de audácia, se tornando objeto de admiração e arma de sedução (Gazalé, 2017, l. 4802). Michel é, no geral, oposto a esse perfil de consumo e de uma imagem viril. Em diferentes momentos, ele menciona a sorte de ter dinheiro, sempre no sentido de ter uma vida tranquila, de não ter esse aspecto crucial como impeditivo ou fator complicador — mesmo quando se trata do período da sua recuperação do trauma do ataque terrorista que o vitimou e matou Valérie. Tendo dinheiro suficiente para viver o restante de seus dias sem trabalhar, ele viaja e procura tranquilidade junto às leituras e à escrita.

Pais como o de Michel remetem à ideia tradicional do pai “padrão” que, marcado pelos constrangimentos inerentes à sua criação, tende a reproduzir alguns deles com o filho, de acordo com a realidade atualizada no tempo. São os pais que, incapazes de demonstrar emoções, faltam, por sua vez, ao filho, que não tem modelo masculino de afetividade, o que faz com que a imagem do pai oscile entre um poder externo e uma profunda fraqueza (Badinter, 1992, l. 2627). Esse filho problemático de pai problemático permanece, então, entre o medo do ódio ou da rejeição do pai e o desdém em relação a ele, entre a necessidade de reconhecimento e o silêncio (*Loc. cit.*). O pai ausente inverte as referências, na modernidade, em relação à mãe, que agora demonstra uma imagem de força e uma vitalidade que contrasta com a impassibilidade e o desconforto em relação a esse pai (*Loc. cit.*).

De acordo com Badinter (1992), o jovem homem abandonado pelo pai e iniciado pela mãe arrisca permanecer toda a vida um "garoto da mamãe", o menino gentil, irresponsável, que foge dos engajamentos do adulto, inconscientemente desejoso de permanecer o "pequeno marido de sua mãe" ou encontrar esse tipo de relação infantil com outras mulheres (Badinter, 1992, l. 2658), descrição que parece se dedicar a Michel Djerzinski.

⁴⁷⁶ *J'allais revendre la maison où il avait passé ses dernières années ; j'allais également revendre le Toyota Land Cruiser qui lui servait à ramener des packs d'Evian du Casino Géant de Cherbourg. [...] Lorsqu'il s'agit d'un héritage en ligne directe, les droits de succession ne sont pas très élevés – même si les liens d'affection n'étaient, eux non plus, pas très forts.*

Os únicos protagonistas de Houellebecq que são pais são Bruno, de *Particules*, e Daniell, de *La possibilité*. Este último, no início do romance, menciona a morte do filho:

No dia do suicídio do meu filho, eu fiz ovos com tomate. Um cachorro vivo vale mais que um leão morto, estima Eclesiastes com razão. Nunca gostei dessa criança: ele era tão estúpido quanto a mãe e tão mau quanto o pai. Seu desaparecimento estava longe de ser uma catástrofe; seres humanos desse gênero, podemos viver sem eles⁴⁷⁷ (Houellebecq, 2005a, p. 31).

Já Bruno deixa de lado seu filho para procurar avidamente por experiências sexuais diversificadas fora do casamento. Em um encontro com o irmão Michel, ele se embriaga e começa a lamentar sua distância em relação ao filho Victor, aos prantos:

Bruno pegou um lenço de papel e enxugou o canto dos olhos. Suas lágrimas continuavam escorrendo. Ele pensava em seu filho. Pobre pequeno Victor, que desenhava *Strange* e que o amava. Ele lhe dera tão poucos momentos de felicidade, tão poucos momentos de amor – e agora ele faria quinze anos, e o tempo de felicidade havia acabado para ele. [...] Eu era um sacana; eu sabia que era um sacana. Normalmente os pais se sacrificam, é o caminho normal. Eu não conseguia suportar o fim da minha juventude; suportar a ideia de que meu filho iria crescer, seria jovem no meu lugar, que talvez tivesse sucesso na vida enquanto eu havia fracassado na minha. Eu tinha vontade de me tornar novamente um indivíduo⁴⁷⁸ (Houellebecq, 1998b, p.185-186).

Em seguida, Bruno se despede do irmão confessando: “Eu amo meu filho. Se ele tivesse um acidente, se lhe acontecesse uma desgraça, eu não poderia suportar. Eu amo essa criança mais que tudo. Contudo, eu nunca consegui aceitar sua existência⁴⁷⁹” (*Ibid.*, p. 187). A declaração é sintomática do seu despreparo, da sua incapacidade de se enxergar na posição de pai, misto de um afeto incipiente, rudimentar. O problema dos pais em relação ao nascimento dos filhos foi cientificamente negligenciado por muito tempo: até o início deste século, a depressão em novos e futuros pais não havia sido estudada (Paulson, 2010). Estudos recentes mostraram que 28,3% dos pais de crianças de até um ano apresentam depressão pós-parto, 25,8% depressão moderada e 2,5%, severa (Noorullah et. al., 2020). É provável que isso se dê pelo fato de que, embora o pai não seja suscetível às mudanças bioquímicas do nascimento do

⁴⁷⁷ *Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate. Un chien vivant vaut mieux qu'un lion mort, estime justement l'Ecclesiaste. Je n'avais jamais aimé cet enfant : il était aussi bête que sa mère, et aussi méchant que son père. Sa disparition était loin d'être une catastrophe ; des êtres humains de ce genre, on peut s'en passer.*

⁴⁷⁸ *Bruno sortit un mouchoir en papier, essuya le coin de ses yeux. Ses larmes continuaient à couler. Il pensait à son fils. Pauvre petit Victor, qui dessinait des *Strange*, et qui l'aimait. Il lui avait donné si peu de moments de bonheur, si peu de moments d'amour – et maintenant il allait avoir quinze ans, et le temps du bonheur était terminé pour lui. [...] J'étais un salaud ; je savais que j'étais un salaud. Normalement les parents se sacrifient, c'est la voie normale. Je n'arrivais pas à supporter la fin de ma jeunesse ; à supporter l'idée que mon fils allait grandir, allait être jeune à ma place, qu'il allait peut-être réussir sa vie alors que j'avais raté la mienne. J'avais envie de redevenir un individu.*

⁴⁷⁹ *J'aime mon fils, dit encore Bruno. S'il avait un accident, s'il lui arrivait malheur, je ne pourrais pas le supporter. J'aime cet enfant plus que tout. Pourtant, je n'ai jamais réussi à accepter son existence.*

filho, está sujeito aos fatores estressores psicossociais que acompanham o processo (Paulson, 2010).

Segundo a lógica que o próprio Bruno utiliza na citação acima, o seu problema em relação ao filho provavelmente se dá pela sua própria falta do pai. Quando ele sai do velório de Christiane, antes de retornar para a clínica psiquiátrica de carro, ele para diante do apartamento da ex-mulher e espera o filho chegar, na rua, mas só o observa de longe, hesitando em sair do carro, e conjectura: “Teria ele sofrido com a sua ausência? Provavelmente, mas não disse nada. As crianças suportam o mundo que os adultos construíram para elas, elas tentam se adaptar a ele da melhor forma e, em seguida, no geral, o reproduzem⁴⁸⁰” (*Ibid.*, p. 250). O despreparo de Bruno se traduz, inclusive na sua reflexão sobre a concorrência entre os machos, incluindo o seu filho, que, aos treze anos, começa a agir com desdém em relação a ele:

As coisas iam se agravar ainda mais: da indiferença, eles iriam progressivamente passar para o ódio. Em dois anos no máximo, seu filho tentaria sair com as jovens da sua idade; essas jovens de quinze anos, Bruno as desejaria também. Eles se aproximavam do estado de rivalidade, estado natural dos homens. Eles eram como animais lutando na mesma jaula, que era o tempo⁴⁸¹ (*Ibid.*, p. 167).

A teoria animal do macho alfa, então, se aplica inclusive entre pai e filho, segundo a visão do protagonista. O pai que se exime do cuidado com o filho, ou até mesmo odeia a sua existência é uma figura relativamente comum. Badinter (1992, l. 1196) chama de complexo de Isaac essa disponibilidade para o sacrifício do filho em nome de sua própria convicção, em referência a Abraão, patriarca bíblico que chegou ao limite do sacrifício do filho Isaac, para provar sua fé no Deus que o retém no último momento, impedindo o sacrifício.

Cabe remeter novamente, neste ponto, ao mito grego de Gaia e o tema do pai castrado e do filho devorado. Cronos é o filho que promove a ruína da hegemonia do pai, Urano, através do ataque e do subjugo dele, pela sua castração. O seu destino será ser destronado pelo próprio filho e, sabendo disso, ele devora todos os filhos a cada nascimento, até que um deles, Zeus, é salvo de ser engolido e cumpre o destino do pai, Cronos, subjugando-o, com a ajuda dos irmãos. O ciclo de dominação do pai e insubordinação do filho é constituído por atentados à própria

⁴⁸⁰ *Avait-il souffert de son absence ? Probablement, mais il n'en avait rien dit. Les enfants supportent le monde que les adultes ont construit pour eux, ils essaient de s'y adapter de leur mieux, par la suite, en général, ils le reproduisent.*

⁴⁸¹ *Maintenant c'était fini. C'était réellement fini. Et, Bruno le savait, les choses allaient encore s'aggraver : de l'indifférence réciproque, ils allaient progressivement passer à la haine. Dans deux ans tout au plus, son fils essaierait de sortir avec des filles de son âge ; ces filles de quinze ans, Bruno les désirerait lui aussi, ils approchaient de l'état de rivalité, état naturel des hommes. Ils étaient comme des animaux se battant dans la même cage, qui était le temps.*

existência de cada divindade do panteão: de um lado, o filho deve ser privado da existência para impedir sua reviravolta, do outro, o pai precisa ser aniquilado ou isolado eternamente para que o filho passe a reinar; a existência simultânea dos entes dessas três gerações não é possível.

Em *Sérotonine*, Florent-Claude não é o pai do filho de Camille, o que não justifica a sua facilidade em planejar e ir ao último momento — o dedo no gatilho de uma arma de longo alcance — com o plano de matar o menino que, segundo a sua convicção, iria atrapalhar qualquer possibilidade de união do casal:

A ideia me surgiu, em um segundo momento, de atravessar a ponte, de me apresentar à criança. Fiquei pensando durante dois ou três minutos no projeto, depois terminei uma garrafa de Guignolet-Kirsch e esse foi o retorno da razão, ou pelo menos de uma forma normal de razão, eu só poderia ser, de toda forma, um pai ou um substituto, e o que essa criança poderia ter a fazer de um pai, em que ela poderia precisar de um pai qualquer que fosse? Em nada, absolutamente, tive a sensação de revirar na cabeça os parâmetros de uma equação já resolvida, e resolvida em minha desvantagem, era ele ou eu, como eu disse, e era ele⁴⁸² (Houellebecq, 2019, p. 304).

O interessante, nessa passagem, é o fato de o personagem não atribuir nenhuma função a um pai: o máximo que ele viria a ser dele seria um pai ou um substituto, mas para que serve um pai afinal? É interessante observar que Florent-Claude é um dos poucos protagonistas houellebecquianos que não narra problemas com o pai, chegando mesmo a afirmar que não tem nada a reprovar em seus pais e que “eles foram, em todos os aspectos, excelentes pais⁴⁸³” (Houellebecq, 2019, p. 8). Ainda assim, ele diz não saber o que uma criança faria de um pai.

Élisabeth Badinter levanta ainda uma outra questão que cria distâncias entre o pai identificado com a virilidade e incapacitado de estabelecer laços afetivos e seu filho: o receio de estabelecer um contato físico e afetivo com o filho que de algum modo se aproxime de um incesto homossexual (Badinter, 1992, l. 1196). Toda proximidade é, então, duplamente problemática, nesse caso, tanto pela possibilidade de uma interação homossexual qualquer, quanto pela criminosa e execrável possibilidade do incesto com um filho ou filha. Vê-se aí o quanto o despreparo para lidar com a própria sexualidade e com os próprios marcadores identitários tradicionalmente associados ao feminino podem gerar severas incompreensões e

⁴⁸² *L'idée me vint, dans un deuxième temps, de traverser le pont, de me présenter à l'enfant. Je balançai le projet dans ma tête pendant deux à trois minutes puis je terminai une bouteille de Guignolet-Kirsch et ce fut le retour de la raison ou du moins d'une forme normale de raison, je ne pouvais être de toute façon qu'un père ou un substitut, et qu'est-ce que cet enfant pouvait bien avoir à faire d'un père, en quoi pouvait-il avoir besoin d'un père quelconque ? En rien absolument, j'avais la sensation de retourner dans ma tête les paramètres d'une équation déjà résolue, et résolue en ma défaveur, c'était lui ou moi, comme j'ai dit, et c'était lui.*

⁴⁸³ [...] je n'ai par ailleurs rien à reprocher à mes parents, ils furent à tous égards d'excellents parents [...].

consequências drásticas para as relações desses homens, inclusive com aqueles que poderiam ser entendidos por eles como uma das grandes razões da sua existência: um filho, ou uma filha.

Em seu livro, a filósofa aponta o tema da mãe castradora e mortífera combinada ao pai incapaz como um dos mais difundidos da literatura contemporânea — tendo como referência, o início dos anos 1990. Em parte dessas obras,

Os pais, quando não estão mortos, são descritos como sombras sem consistência: afetivamente ausentes, patéticos, humilhados, desprezados. Incapazes de arrancar os filhos das garras amorosas da mãe. Resultado: os diferentes heróis desses romances se saem muito mal. Falamos de impotência, depressão, episódios homossexuais, suicídios ou loucura, mas a agressividade do homem castrado também pode virar-se para fora. Ele trata as mulheres como objetos descartáveis, torna-se sádico ou assassino⁴⁸⁴ (Badinter, 1992, l. 1031).

Partindo dessa observação, seria interessante pensar a inserção dos romances houellebecquianos em uma linhagem anterior de mesma tendência, no que diz respeito à posição do pai no contexto de masculinidade em transformação na virada do século. Os pais dos protagonistas de Houellebecq, bem como os protagonistas que são pais, são comumente ausentes, distantes, demonstrando não saber como manter uma relação de proximidade com seus filhos. Uma exceção que vale destacar é observada em seu último romance, *Anéantir* (2022), em que a distância e a proximidade entre Paul Raison e seu pai, Édouard Raison, são postas em uma dinâmica de valor dentro da obra.

Quando o pai é internado depois do acidente vascular cerebral, paralisado e incomunicável, Paul observa que os funcionários da clínica o referiam como “papai”, em uma forma de infantilização que o intriga:

“Seu papai foi hospitalizado às 8h17 esta manhã.” Ela também disse “papai”, era assustador, isso fazia parte das instruções oficiais, começar infantilizando os entes queridos? Ele tinha quase cinquenta anos, já fazia muito tempo que não chamava o pai de “papai”, se ela mesma chamasse o próprio pai de “papai” isso o teria surpreendido. O problema é que também não conseguia dizer “Édouard”, como teria feito com um irmão ou amigo da mesma geração, enfim, já não sabia como se dirigir a ele⁴⁸⁵ (Houellebecq, 2022, l. 325).

⁴⁸⁴ *Les pères, quand ils ne sont pas morts, sont décrits comme des ombres sans consistance : affectivement absents, minables, humiliés, méprisés. Incapables d'arracher leurs fils aux griffes amoureuses de la mère. Résultat : les différents héros de ces romans s'en sortent très mal. On a parlé de l'impuissance, de la dépression, d'épisodes homosexuels, de suicides ou de folie, mais l'agressivité de l'homme castré peut aussi se tourner vers l'extérieur. Il traite les femmes comme des objets jetables, devient sadique ou assassin.*

⁴⁸⁵ « Votre papa a été hospitalisé à 8 heures 17 ce matin. » Elle disait « papa » elle aussi, c'était effrayant, ça faisait partie des consignes officielles, de commencer par infantiliser les proches ? Il avait presque cinquante ans, ça faisait bien longtemps qu'il n'appelait plus son père « papa », est-ce qu'elle-même appelait son père « papa », ça l'aurait étonné. Le problème est qu'il ne parvenait pas non plus à dire « Édouard », comme il l'aurait fait avec un frère ou un ami de la même génération, en somme il ne savait plus du tout comment s'adresser à lui.

Contudo, à medida que o tempo passava e que ele, seus irmãos e a madrasta se engajavam no cuidado de Édouard, a construção de uma referência mais afetiva a ele se exprime em torno da adesão de Paul ao termo: “‘Ir sem o papai, eu acho que é um pouco cedo para mim’, respondeu ele, pronto, ele começou a dizer papai também. Sem dúvida é agradável, no fundo, de voltar à infância, é talvez o que todo mundo deseja, na realidade⁴⁸⁶” (*Ibid.*, l. 893). Adiante, o termo se torna indicativo do humor da funcionária, na análise que Paul faz do que ela diz: “‘A presença do seu pai na nossa unidade não se justifica mais realmente [...]’ Ela disse ‘pai’ e não ‘papai’, pensou Paul, ela devia ter realmente tido problemas familiares no natal. Ela começava a lhe parecer quase simpática, essa burguesa estúpida. ‘A grande novidade, declarou ela finalmente, é que nós temos uma vaga em EVC-EPR⁴⁸⁷ para o seu papai.’ De novo ‘papai’, talvez fosse bom sinal, pensou Paul, enfim, era um sinal⁴⁸⁸” (*Ibid.*, l. 1819).

Da simples e jocosa referência a uma infantilização e aos humores da enfermeira, o termo passa a denotar sinal de afeto. Aurélien, o irmão de Paul que se suicidaria por volta da metade do romance, teve uma relação difícil com o pai, Édouard: “‘Nem sempre foi fácil com o papai, você sabe.’ [diz Aurélien] Era um eufemismo, não se passou quase nada entre eles durante os vinte e cinco primeiros anos da sua vida, salvo uma hostilidade surda⁴⁸⁹” (*Ibid.*, l. 2559). Nesse ponto, porém, Aurélien se dirige ao pai chamando-o de “papai”, visita-o com frequência, procura um emprego mais perto para poder ir mais vezes e passa muito tempo ao seu lado:

Ele se aproximou do pai, pegou a mão que estava saindo dos cobertores entre as suas. “Estou de volta, pai”, disse ele. Vamos voltar para o seu quarto, não é, está um pouco frio?” Édouard piscou lentamente, mas de forma muito perceptível. “Isso é para dizer sim”, disse Cécile, “você se lembra? Acho que vamos deixar vocês, acrescentou ela quando voltaram para o quarto, se quiser ficar sozinho para conversar com ele.” Cécile e Madeleine saíram; o olhar do pai permaneceu fixo no dele, imóvel. Ele não tinha expressão, repetiu Aurélien para si mesmo, não tinha nenhum meio de dar a conhecer os seus sentimentos; mas foi preciso mais um ou dois minutos antes de começar.

⁴⁸⁶ « *Y aller sans papa, je crois que c'est un peu tôt pour moi* » répondit-il, ça y est il se mettait à dire papa lui aussi, c'est sans doute agréable, au fond, de retomber en enfance, c'est peut-être ce que tout le monde souhaite, en réalité.

⁴⁸⁷ EVC significa estado vegetativo crônico, *état végétatif chronique* em francês. EPR, estado pouco-relacional, *état pauci-relationnel*.

⁴⁸⁸ « *La présence de votre père dans notre unité ne se justifie plus vraiment [...].* »

Elle avait dit « père » et non « papa », se dit Paul, elle avait peut-être vraiment eu des problèmes familiaux à Noël, elle commençait à lui être presque sympathique, cette bourgeoise à la con. [...]

« *La grande nouvelle, émit-elle finalement, est que nous avons une place en EVC-EPR pour votre papa.* » À nouveau « *papa* », c'était peut-être bon signe, se dit Paul, enfin c'était un signe.

⁴⁸⁹ « *Ça n'a pas toujours été facile avec papa, tu sais.* » ajouta-t-il. *C'était un euphémisme, il ne s'était à peu près rien passé entre eux pendant les vingt-cinq premières années de sa vie, hormis une hostilité sourde.*

“Eu vou poder voltar várias vezes, pai”, disse finalmente, “encontrei um emprego perto de Chalon-sur-Saône. E também vou vender as esculturas da mamãe, encontrei um galerista em Paris, vamos esvaziar o celeiro.”

Seu pai piscou lentamente. Aurélien congelou, incapaz de interpretar esse movimento, e também incapaz de continuar.

“Você tinha razão, papai”, conseguiu dizer finalmente, “minha esposa é uma mulher má. Vou pedir o divórcio⁴⁹⁰ (*Ibid.*, l. 3508).

Mais uma vez, evidencia-se, nesta cena, o paradoxo da incomunicabilidade objetiva que se sobrepõe à dificuldade de comunicação nas relações comuns, permitindo aí, pela via do altruísmo e do afeto, formas de entendimento. Isso pode acontecer, nesse exemplo, simplesmente porque Édouard não consegue expressar contrariedades e reprovações, como observa o próprio Aurélien. Mas a postura deste para com o pai vai além desses momentos de “interlocução”: o filho está disposto a cuidar, a fazer companhia a um pai que, por sua vez, não foi um tirano, apenas não havia antes, entre os dois, a possibilidade de entendimento.

Como sublinha Gazalé, o pai de família naturalmente inapto à “maternidade”, estabelecido como universal pela moral burguesa do século XIX, não é um dado antropológico invariante (Gazalé, 2017, l. 5247). Para além desse padrão, “houve frequentemente também uma paternidade encarnada, feliz e plenamente assumida: o *pater familias* podia também ele ser um papai⁴⁹¹” (*Loc. cit.*). O contato próximo entre pai e filho, diz Badinter, deve ser suficiente para poupar este último das dores da masculinização, que será menos diferenciada e menos evidente que a anterior, organizando-se em diferenças sutis e essenciais. A filósofa defende que o pai, podendo estabelecer uma relação simbiótica com o filho, deve saber atenuar a sua masculinidade tradicional, pois somente são bons pais, segundo o seu entendimento, aqueles que sabem jogar com a sua bissexualidade (Badinter, 1992, l. 3120). Se voltarmos, nesse sentido, à mitologia grega, depois da linhagem de três gerações de embate, de Urano derrotado

⁴⁹⁰ *Il s’approcha de son père, prit la main qui dépassait des couvertures entre les siennes. « Je suis revenu, papa, dit-il. On va rentrer dans ta chambre, n’est-ce pas, il fait un peu froid ? » Édouard cligna des yeux, lentement, mais de manière très perceptible. « Là c’est pour dire oui, dit Cécile, tu te souviens ? On va peut-être vous laisser, ajouta-t-elle lorsqu’ils revinrent dans la chambre, si tu as envie d’être seul pour lui parler. »*

Cécile et Madeleine sortirent ; le regard de son père restait planté dans le sien, immobile. Il ne pouvait avoir aucune expression, se répétait Aurélien, il n’avait aucun moyen de faire connaître ses sentiments ; mais il lui fallut encore une ou deux minutes avant de se lancer.

« Je vais pouvoir revenir plusieurs fois, papa, dit-il finalement, j’ai trouvé un travail près de Chalon-sur-Saône. Et puis je vais revendre les sculptures de maman, j’ai trouvé un galeriste à Paris, on va débarrasser la grange. » Son père cligna lentement des yeux. Aurélien se figea, incapable d’interpréter ce mouvement, incapable aussi de poursuivre.

« Tu avais raison, papa, parvint-il à dire finalement, ma femme est une mauvaise femme. Je vais demander le divorce. »

⁴⁹¹ *L’image archétypique du père de famille naturellement inapte au maternage, que la morale bourgeoise du XIXe siècle a présentée comme universelle, n’est donc pas un invariant anthropologique. Au-delà de la paternité statutaire, il y eut souvent aussi une paternité incarnée, heureuse et pleinement assumée : le pater familias pouvait, lui aussi, être un papa.*

pelo filho, Cronos, e depois deste mesmo vencido por seu próprio filho, temos Zeus, que salva o filho Dionísio do ventre da mãe morta e termina de gestar o menino dentro da própria coxa. Essa sequência de gerações encadeadas mostra que o percurso mitológico da paternidade partiu das forças intempestivas primordiais da natureza em direção a uma relativa humanização. Dito de outra maneira, as figuras masculinas do panteão grego progressivamente aderiram a formas de agir comumente atribuídas à feminilidade.

Christine Castelain-Meunier faz uma leitura otimista das mudanças ocorridas nas últimas décadas em relação à masculinidade e a parentalidade: na França, "o poder paterno foi substituído, em 1970, pela autoridade parental, e depois, em 1993, pela coparentalidade" (Castelain-Meunier, 2013, p. 47). A inserção da mulher no mercado de trabalho, bem como algumas liberdades sexuais, como o abandono da obrigatoriedade de virgindade antes do casamento e a possibilidade de escolher quando e quantos filhos gerar e a perda da exigência de fidelidade como forma de garantir que o filho provém do marido, por exemplo, reestruturaram as formas de relação conjugal e, conseqüentemente, sexual. Isso permitiu que os casais tivessem uma vida sexual antes da vida parental: com isso, "uma boa sexualidade se tornaria uma nova norma" (*Loc. cit.*).

De acordo com ela, "as novas gerações masculinas querem tudo, elas também, na relação: a emoção, a ternura e o afeto, o amor, o desejo, o prazer, o erotismo, a sensualidade, filhos... do sentido e do vínculo... mesmo que isso implique se expor ao risco de ruptura"⁴⁹² (*Ibid.*, p. 49). Não se trata, portanto, de impor ao homem novas exigências sexuais e parentais, mas de lhe permitir exercer a sexualidade de forma menos parametrizada e coerciva, permitindo a satisfação de si mesmo e das pessoas com quem se relaciona, construindo laços afetivos de forma natural e sendo capaz de usufruir desses laços. A parentalidade, portanto, se torna também uma alternativa que se constitui de forma natural e voluntária, permitindo que a relação entre pai e filho se construa através do mesmo parâmetro de vontade de convivência e de afeto.

Contudo, cabe discutir ainda uma questão encontrada na prosa ficcional de Houellebecq em relação à masculinidade: o mal-estar em relação ao pai no que concerne a formação do filho homem favorece, por sua vez, problema semelhante quando se trata da relação inversa: o pai que envelhece e passa a necessitar da proximidade ou do cuidado desse filho. Problemática, essa relação se combina a outros dois elementos constitutivos do envelhecimento na

⁴⁹² *Les nouvelles générations masculines veulent tout, elles aussi, dans la relation : l'émotion, la tendresse et l'affection, l'amour, le désir, le plaisir, l'érotisme, la sensualité, l'enfant... du sens et du lien... quitte à s'exposer au risque de la rupture.*

subjetividade dos homens quadragenários de Houellebecq: o seu próprio envelhecimento enquanto gerador de perdas e o contexto mais amplo e premente da discriminação etária, criticada com veemência nos romances do autor.

5.2.7 A velhice do homem

Como vimos em dois exemplos relevantes da prosa ficcional de Houellebecq, o pai de Michel Renault, em *Plateforme*, e o pai de Jed Martin, em *La carte*, é possível ressaltar a relação conflituosa que esses personagens mantêm com o próprio envelhecimento em uma faixa etária mais avançada, para além da muito explorada problemática do homem adulto ante o início de sua caducidade. O primeiro, morto de forma repentina, mantinha uma rotina esportiva e saudável, cultivando o corpo e mantendo hábitos joviais e uma relação com uma jovem de idade muito inferior, enfim, resistindo ao padrão tradicional de envelhecimento associado a paralisia. Já o segundo, Jean-Luc Martin, enfrenta um câncer no reto que o obriga a utilizar uma prótese no lugar do ânus. Mais que a debilitação geral da sua saúde, é o transtorno de uma vida com esse aparato artificial, associado a uma rotina maçante, que parece o influenciar e lhe fazer repelir a ideia de permanecer vivendo — e dependendo progressivamente mais de cuidados de terceiros.

Interessa-nos discutir aqui, antes de adentrar na questão do envelhecimento como estágio de uma finitude, a relação do homem houellebecquiano com esse processo no que diz respeito à sua sexualidade. As relações familiares, bem como a posição dentro da família, que leva à ideia de “função”; a lógica utilitarista dentro do sistema familiar burguês e sua crise na atualidade; a relação conjugal; bem como a relação com a própria atividade sexual nessa fase da vida são questões relevantes no contexto do presente estudo.

A problemática da morte e do envelhecimento do homem se impõe, como é o caso nos romances que analisamos, na meia-idade: de acordo com Allan Chinen, isso ocorre pois o homem “tradicionalmente persegue sonhos heroicos na juventude sem questionar esses ideais. Só na meia-idade, após divórcio, doença e reveses na carreira, os homens questionam o paradigma heroico e patriarcal e procuram algo além dele⁴⁹³” (Chinen, 1993, l. 82), mesmo que

⁴⁹³ *Men's stories link the deep masculine specifically with midlife. This is because men traditionally pursue heroic dreams in youth without questioning those ideals. Only in the middle years, after divorce, illness, and career setbacks, do men question the heroic and patriarchal paradigm, and seek something beyond it. So the deep masculine usually becomes an issue at midlife.*

desde o fim do século XX isso venha mudando. É sabido que é nas idades mais avançadas, também, que as taxas de suicídio entre homens são mais elevadas (Ogrodniczuk et. al., 2016). Para o autor, “somente homens que dominaram o caminho do herói podem lidar com as energias primordiais do inconsciente e do masculino profundo⁴⁹⁴” (Chinen, 1993, l. 146), que é aquele essencial, livre das coerções da virilidade, que representa a psicologia do Homem em oposição à do Menino (Moore; Gillette, 1993). A meia-idade é a “passagem do meio” (Hollis, 1993) pela qual o homem precisa transitar para atingir o próprio potencial e alcançar a vitalidade e a sabedoria do envelhecimento, segundo James Hollis, para quem essa “passagem” representa um chamado interior para passar da vida provisória à verdadeira idade adulta, do falso eu à autenticidade⁴⁹⁵” (Hollis, 1993, l. 843).

Entretanto, dentro do sistema “*viriarcal*” de masculinidade, é natural que o início do processo de envelhecimento masculino constitua um problema: uma negação de todo valor associado às capacidades e às formas corporais da juventude. Tradicionalmente, os valores atribuídos à virilidade eram transpostos àqueles associados à idade avançada, como a maturidade, a experiência e a serenidade. Contudo, o contexto denunciado por Houellebecq com frequência é de supervalorização dos primeiros valores em detrimento dos últimos. A velocidade, a superficialidade, o individualismo, a busca por experiências intensas e por autoafirmação não se prestam a uma boa relação com os idosos. Mas a primeira questão que se coloca como problema é a própria visão que o envelhecimento traz aos personagens sobre si mesmos. Assim, para o protagonista de *Extension* (1994):

Envelhecendo, nós nos tornamos menos sedutores, e por isso amargos. Invejamos os jovens, e por isso os odiamos. Esse ódio, condenado a permanecer indizível, inflama-se e torna-se cada vez mais ardente; depois ele amortiza e se apaga, como tudo se apaga. Resta apenas a amargura e o desgosto, a doença e a espera da morte⁴⁹⁶ (Houellebecq, 1994, p. 114).

Nesse exemplo, embora se trate de um enunciador masculino, é preciso ter ciência de que essa visão não se restringe a um gênero, sendo, possivelmente, ainda mais intensa e de consequências mais importantes entre mulheres. O peso que ela parece ter no homem tradicional é decorrente precisamente da lógica viril e centrada na genitália que determina a sua

⁴⁹⁴ *Only men who have mastered the hero's way can deal with the primordial energies of the unconscious and the deep masculine.*

⁴⁹⁵ *The Middle Passage represents a summons from within to move from the provisional life to true adulthood, from the false self to authenticity.*

⁴⁹⁶ *En vieillissant on devient moins séduisant, et de ce fait amer. On jalouse les jeunes, et de ce fait on les hait. Cette haine, condamnée à rester inavouable, s'envenime et devient de plus en plus ardente; puis elle s'amortit et s'éteint, comme tout s'éteint. Il ne reste plus que l'amertume et le dégoût, la maladie et l'attente de la mort.*

identificação como tal. Isso poderia explicar o corriqueiro contraste, observado primordialmente em homens, entre a permanência de uma vontade intelectual de manter interações sexuais, de discursos sexualizados e mesmo obscenos, entre outros demonstrativos de uma intenção sexual, e a incapacidade de efetivação desses intentos, seja por razões de ordem técnica — como a disfunção erétil, por exemplo — seja pela sua exclusão na disputa sexual. Isso se passa inclusive pelo fato de mulheres na mesma faixa etária costumarem não manter os mesmos vínculos intelectuais com a ideia de sexo. Abrandados os desejos sexuais espontâneos com o avançar da idade, aqueles que tiveram imposta uma intensa carga discursiva associada ao sexo — e em relação de dependência com a própria ideia de ser — permanecem em sua busca, contrariando o corpo que atenua o desejo.

Quando Daniell reflete sobre o desaparecimento da ternura, que engendra a do erotismo, ele reforça a visão dos critérios do “amor físico” como sendo avessos ao avançar da idade: “sobre o amor físico eu não criava muitas ilusões. Juventude, beleza, força: os critérios do amor físico são exatamente os mesmos que os do nazismo⁴⁹⁷” (Houellebecq, 2005a, p. 71). Nesse sentido, junto a esses pré-requisitos acorporais, a ereção peniana é provavelmente o principal imperativo para que a virilidade masculina permaneça viável do ponto de vista do sexo. Quando se coloca o centro do ser no falo, nada é mais doloroso que o luto desse membro, como ressalta Gazalé (2017, l. 4133). Ela sublinha, com base nisso, que “quanto mais o membro viril é investido de poder de fazer um homem, mais ele o torna vulnerável” (*Loc. cit.*). E já que a atividade sexual confirma o gênero, um homem é um homem quando está em ereção (Badinter, 1992, l. 2404). Assim, “toda dificuldade com seu pênis é uma fonte de profunda humilhação e de desespero, sinal da perda de sua masculinidade⁴⁹⁸” (*Loc. cit.*).

Essas saídas técnicas para uma condição que é, então, transformada em um problema, uma falha, leva a um outro problema que alimenta o mesmo sistema: a mercantilização de utensílios e procedimentos que passam a integrar o corpo como consequência de novas exigências sobre as formas de existir no mundo, a transformação de um estilo de vida em mercadoria. A atual hipermedicalização do fracasso agrava o problema da vulnerabilidade do homem cujo gênero é centrado no falo (Gazalé, 2017, l. 4133). Ela contribui, sustenta Gazalé, “para inscrever a disfunção erétil no registro da patologia física e psicológica, que precisa de

⁴⁹⁷ *Et, sur l'amour physique, je ne me faisais guère d'illusions. Jeunesse, beauté, force : les critères de l'amour physique sont exactement les mêmes que ceux du nazisme.*

⁴⁹⁸ *Rien d'étonnant à cette demande qui s'inscrit dans la conviction que l'activité sexuelle confirme le genre : un homme est un homme quand il est en érection. Donc toute difficulté avec son pénis est une source de profonde humiliation et de désespoir, signe de la perte de sa masculinité.*

cuidados terapêuticos⁴⁹⁹” (*Loc. cit.*). A autora lembra que o mesmo acontece em relação à velhice, de que se recusa o lento trabalho de corrosão dos tecidos e funções, negando-se a morte.

Esse fator reforça a associação do pênis a um artefato. Vários homens obcecados pela ideia de virilidade, sublinha Badinter, “não consideram mais realmente seu sexo como um órgão de prazer, mas como uma ferramenta, o instrumento da performance, uma coisa separada de si⁵⁰⁰” (Badinter, 1992, l. 2384). Quando essa única e impermutável ferramenta falha, pode-se, então, repará-la e lhe devolver suas funções. As tentativas de intervenção para o prolongamento da capacidade de ereção ao longo da vida remontam ao século XIX:

No século XIX, a medicina aborda a questão da ereção e desenvolve elaborados dispositivos ortopédicos, prescrevendo aos “doentes” camas eléctricas, vapores quentes e regras dietéticas rigorosas. A restauração da virilidade se acompanhará, no século XX, de novos tratamentos hormonais e de toda uma farmacopeia afrodisíaca, antes do enorme sucesso da cirurgia peniana. [...] O sucesso atual (fulgurante e global) do Viagra, o medicamento mais comercializado da história pelas suas propriedades de dilatação dos vasos sanguíneos penianos, revela, se é que era necessário, que a ereção continua a ser, para a grande maioria dos homens, uma preocupação maior. Claro que todo homem pode, um dia ou outro, falhar, mas isso sempre lhe deixa com um gosto amargo [...]. O alongamento da vida nas sociedades desenvolvidas não ajuda em nada, uma vez que a senescência se tornou um processo que se estende por décadas. Todos os homens, escreveu Romain Gary, mesmo os que foram os mais valentes, são um dia ameaçados de cair na virilidade “aproximativa”, mesmo que a sua expectativa de vida ainda seja longa⁵⁰¹ (Gazalé, 2017, l. 4109).

É o próprio prolongamento da expectativa de vida, associado a uma busca por estender também a juventude, que coloca o problema da ereção como tema relevante para a vida do homem. A tecnologia médica evoluiu no sentido de superar essa alteração de forma revolucionária, o que impulsiona ainda mais essa possibilidade da manutenção dos vínculos com o sexo em idades cada vez mais avançadas. E a possibilidade técnica engendra a vontade de efetivação, que, em choque com os possíveis impeditivos sociais e culturais, pode

⁴⁹⁹ *Et l'hypermédicalisation actuelle de la défaillance aggrave paradoxalement les choses, puisqu'elle contribue à inscrire le trouble érectile dans le registre de la pathologie, physique et psychologique, nécessitant une prise en charge thérapeutique.*

⁵⁰⁰ *Nombreux sont les hommes, obsédés par leur virilité, qui ne considèrent plus vraiment leur sexe comme un organe du plaisir, mais comme un outil, l'instrument de la performance, une chose séparée de soi.*

⁵⁰¹ *Au XIXe siècle, la médecine s'empare de la question de l'érection, et met au point des appareillages orthopédiques élaborés, tout en prescrivant aux « malades » des lits électriques, des vapeurs chaudes et des règles diététiques strictes. La restauration de la virilité s'accompagnera, au XXe siècle, de nouveaux traitements hormonaux et de toute une pharmacopée aphrodisiaque, avant l'énorme succès de la chirurgie pénienne. [...] Le succès actuel (fulgurant et planétaire) du Viagra, médicament le plus commercialisé de l'histoire pour ses propriétés de dilatation des vaisseaux sanguins péniens, révèle, si besoin était, que l'érection demeure, pour la grande majorité des hommes, une préoccupation majeure. Certes, tout homme peut, un jour ou l'autre, faillir, mais cela lui laisse toujours un goût amer [...]. L'allongement de la vie dans les sociétés développées n'arrange rien à l'affaire, puisque la sénescence est devenue un processus s'étalant sur des dizaines d'années. Tous les hommes, écrivait Romain Gary, même ceux qui furent les plus vaillants, sont un jour menacés de tomber dans la virilité « approximative », alors même que leur espérance de vie est encore longue.*

intensificar frustrações, a permanência do sentimento de exclusão, de desajuste, que imergem o indivíduo em formas de desaparecimento em relação ao mundo.

Veremos, no tópico a seguir, o recurso a formas de desaparecimento como reação ao sofrimento decorrente dos desajustes do indivíduo com o mundo. Mas cabe antecipar a discussão sobre alguns desses eventos quando eles dizem respeito especificamente ao homem. O desaparecer de si (Le Breton, 2018) é um conjunto de formas que o indivíduo emprega para se isolar socialmente, seja de forma prática, pela busca de ambientes isolados ou viagens; seja no plano intelectual, pela apatia, o silêncio e a inação. Desse modo, na visão arquetípica de Bolen, o “homem Hades num mundo Zeus” (Bolen, 2021, l. 2104), por exemplo, se fará “homem invisível”. No que diz respeito aos personagens masculinos de Houellebecq, vemos diversos exemplos dessas atitudes, que revelam um profundo desajuste com a própria ideia de ser si mesmo.

No caso do homem, grande parte desse desajuste está relacionado à incapacidade de se adequar às exigências do ideal viril de masculinidade e às atitudes que lhe são solicitadas nesse sentido. Em relação à posição do homem como provedor financeiro da família, por exemplo, Gazalé aponta os efeitos perversos da “velha divisão de gênero em virtude da qual o homem é reconhecido pelo que faz e a mulher pelo que é”: há uma desvalorização viril ligada à eventual perda do emprego, e aqueles que o mantêm experimentam o cada vez maior mal-estar do ambiente profissional, entre o estresse constante, o *burnout* e o suicídio, “gesto cometido três vezes mais frequentemente pelos homens que pelas mulheres⁵⁰²” (Gazalé, 2017, l. 6163). Essa alarmante diferença numérica entre os gêneros não se dá apenas pelo fato de os homens permanecerem mais numerosos no mercado de trabalho, mas também pelos “empecilhos” morais do homem de mostrar suas emoções e fraquezas e procurar ajuda, restando-lhe apenas a resiliência ou quaisquer atos destrutivos que permaneçam associáveis a coragem: “Quando o desespero é demasiado imenso e a disparidade entre as normas viris de sucesso social e os fracassos da sua própria existência se torna abissal, é melhor desaparecer realizando um ato

⁵⁰² *La vieille partition sexuée en vertu de laquelle un homme est reconnu pour ce qu'il fait, et une femme pour ce qu'elle est, a révélé son effet pervers : la dévalorisation virile consécutive à la perte d'emploi, d'autant plus âpre que le chômage prive l'homme des sociabilités associées au travail et le confine chez lui, dans l'espace domestique classiquement assimilé au féminin. Mais celui qui a su préserver sa place n'est pas nécessairement mieux loti : le culte de la performance, l'obsession du résultat, du chiffre et du rendement, le management autoritaire sont de nature à générer un mal-être professionnel grandissant, lequel se manifeste, dans le meilleur des cas, par un stress constant, et, dans le pire, par un burn-out (syndrome d'épuisement professionnel) pouvant conduire au suicide, geste commis trois fois plus souvent par les hommes que par les femmes.*

final de coragem: dar a si mesmo a ‘bela morte’, como fizeram Mishima ou Hemingway, que perseguiram durante toda a vida a lenda de sua própria virilidade⁵⁰³” (l. 6172).

A morte houellebecquiana, entretanto, não é bela, muito menos heroica: ela permanece essencialmente como sofrimento, no prosaísmo da realidade. Ela se encontra no corpo que se esfacela, ou antes, na mente que antecipa o desaparecimento no sentido de falecimento, praticando outros desaparecimentos prévios, outras formas de fragmentar a si mesmo e em relação ao mundo.

5.3 Corpos diminuídos: a fragmentação do corpo para pensar o mundo contemporâneo pela ótica houellebecquiana

“Tirésias: Verás num mesmo dia teu princípio e fim.”
(Sófocles, 2018).

“O corpo é comparável a uma frase que vos convidaria a desarticulá-la, para que se recomponham, através de uma série de anagramas sem fim, seus conteúdos verdadeiros.⁵⁰⁴”
(Bellmer, 1957).

5.3.1 Velhice e morte

Como ressaltado anteriormente, Houellebecq questiona a associação entre amor, sexualidade e casamento (Houellebecq, 1998b, p. 53 et seq.). A discussão dos limites dessa associação é recorrente nos seus romances e inclui a problemática do envelhecimento. Diversos personagens, incluindo os protagonistas e seus pais, têm famílias recompostas ou que mantêm uma relação conjugal determinada por fatores práticos da vida, demonstrando uma dissociação — ou um desajuste — com as lógicas sexual e amorosa que justificariam a união.

Para ficarmos apenas em um romance como exemplo, *Anéantir* (2022) traz os pais separados do protagonista, Paul Raison, com quem ele e os dois irmãos, Cécile e Aurélien, tinham uma relação problemática, antes de o pai entrar em estado vegetativo em decorrência do AVC. Casado com uma segunda mulher, Madeleine, Édouard Raison mantém com ela uma relação tranquila, até passar a depender completamente de seus cuidados depois do acidente. O

⁵⁰³ *Quand le désespoir est trop immense et que le décalage entre les normes viriles de réussite sociale et les échecs de sa propre existence est devenu abyssal, mieux vaut encore disparaître en accomplissant un ultime acte de courage : se donner à soi-même la « belle mort », comme l’avaient fait Mishima ou Hemingway, qui poursuivirent toute leur vie la légende de leur propre virilité.*

⁵⁰⁴ *Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d’anagrammes sans fin, ses contenus véritables.*

próprio Paul mantém um casamento em crise com Prudence — que vai sendo ressignificado positivamente à medida que o câncer que ele desenvolve debilita sua saúde. Seu irmão Aurélien mantém um casamento muito problemático com a detestável Indy, tentando suportar até o último momento a relação. Resta, entre os filhos, apenas Cécile como exemplo de uma relação cordial e carinhosa com o marido Hervé. Mesmo Bruno Juge, o ministro da economia, chefe de Paul, vive em uma relação conjugal problemática, envolvendo desafeto e “infidelidades conjugais repetidas⁵⁰⁵” da parte de Évangéline, sua mulher (Houellebecq, 2022, l. 315).

Tanto no exemplo de Édouard quanto no de Paul, temos a decrepitude e a aproximação da morte como elemento de união do casal. Quanto mais necessitado de cuidados o primeiro se torna, mais Madeleine se resigna a demonstrar seu amor através de uma dedicação zelosa. Prudence, cuja razão para a distância de Paul não é clara nem para eles, se compadece do seu adoecimento, e este parece ser fator central em sua reaproximação. *Soumission* (2015) e *Anéantir* (2022) são os únicos romances de Houellebecq em que o protagonista não chega à última página sozinho: no primeiro, François termina casado com duas mulheres; no segundo, Prudence, recostada ao corpo de Paul, a cabeça apoiada contra a dele, vivencia de perto seus últimos momentos de reflexão sobre a vida e a morte, em uma cena marcadamente inclinada à emoção, à cumplicidade e ao afeto. Mas *Anéantir* parece ser um romance de reconciliação com o que fora trazido à superfície com crueza nos textos anteriores. Se nele algumas uniões conjugais reencontram vigor, o que se vê, na maioria dos outros exemplos, é a impossibilidade de resolução, a desunião e a amargura, em especial no que diz respeito ao envelhecimento.

A cena de Paul e Prudence juntos permite lembrar a ideia de Daniell, de *La possibilité*, segundo a qual uma verdadeira conversa só é possível entre pessoas que conhecem o corpo uma da outra:

Acho que eu nunca tinha tido uma conversa de verdade com alguém que não fosse uma mulher que amava, e no fundo me parecia normal que a troca de ideias com alguém que não conhece o seu corpo, não seja capaz de torná-lo infeliz ou, ao contrário, trazer-lhe alegria, isto é, um exercício falso e, em última análise, impossível, porque nós somos corpos, somos antes de tudo, principalmente e quase unicamente corpos, e o estado dos nossos corpos constitui a verdadeira explicação da maioria das nossas concepções intelectuais e morais⁵⁰⁶ (Houellebecq, 2005a, p. 202).

⁵⁰⁵ *Infidélités conjugales répétées.*

⁵⁰⁶ *Je n'avais peut-être jamais eu de véritable conversation avec quelqu'un d'autre qu'une femme aimée, et au fond il me paraissait normal que l'échange d'idées avec quelqu'un qui ne connaît pas votre corps, n'est pas en mesure d'en faire le malheur ou au contraire de lui apporter la joie, soit un exercice faux et finalement impossible, car nous sommes des corps, nous sommes avant tout, principalement et presque uniquement des corps, et l'état de nos corps constitue la véritable explication de la plupart de nos conceptions intellectuelles et morales.*

Em sua concepção da condição para verdadeira troca de ideias, o protagonista expressa a primazia do corpo sobre o intelecto e sobre as concepções de mundo que desenvolvemos ao longo da vida. Para Foucault, o corpo é a “*topia* implacável” (Foucault, 2013, p. 7), “é o lugar absoluto, o pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo” (*Loc. cit.*). Este “entrelaçamento de ossos, de músculos e de carne largado em um ponto do espaço”, como diz Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 135), é o ponto de determinação de toda relação de si com esse espaço. É a ideia da centralidade do corpo em relação aos outros planos que institui a sua inevitável determinação de tudo, inclusive do mal. A noção de *ser* o corpo é o que abre caminho para que o indivíduo, diante da degradação desse corpo, sinta que sua própria identidade “se fragiliza a partir dele, o corpo, que o porvir do homem e das estruturas humanas — a família, a sociedade — retira grande parte dessas interrogações das agitações do corpo⁵⁰⁷”, como diz Isabelle Queval (2008, p. 358). Nesse sentido, ser um corpo implica também depender da sua integridade, da sua capacidade de ser no mundo ao redor.

Ainda segundo Daniell, a diferença de idade é o último tabu do mundo moderno. Diante da sua percepção de uma espécie de embaraço de sua amante, Esther, quando recebia telefonemas da irmã em sua companhia, ele lhe indaga o porquê:

Ela respondeu depois de alguns minutos de reflexão, com uma voz pensativa: “Acho que ela vai achar que você é velho demais...” Sim, era isso, me convenci assim que ela disse isso, e a revelação não me causou nenhuma surpresa, foi como o eco de um choque surdo, esperado. A diferença de idade era o último tabu, o último limite, ainda mais forte porque permanecia o último, e porque substituía todos os outros. No mundo moderno você poderia ser *swinger*, bi, trans, zoófilo, sadomasoquista, mas era proibido ser velho. “Ela vai achar que não é saudável, não é normal que eu não esteja com um rapaz da minha idade...” ela continuou com resignação. Bem, sim, eu era um homem que estava envelhecendo, tinha esta desgraça – para usar o termo empregado por Coetzee, ele me parecia perfeito, eu não conseguia ver outro; esta liberdade moral tão encantadora, tão fresca e tão sedutora entre os adolescentes só poderia tornar-se para mim a insistência repugnante de um porco velho que se recusa a entregar⁵⁰⁸ (Houellebecq, 2005a, p. 198).

⁵⁰⁷ [...] *la question de l'identité se fragilise à partir de lui, le corps, que l'avenir de l'homme et des structures humaines — la famille, la société — puise une grande part de ses interrogations dans les bouleversements du corps.*

⁵⁰⁸ *Elle me répondit après quelques minutes de réflexion, d'une voix pensive : « Je pense qu'elle va trouver que tu es trop vieux... » Oui c'était ça, j'en fus convaincu dès qu'elle le dit, et la révélation ne me causa aucune surprise, c'était comme l'écho d'un choc sourd, attendu. La différence d'âge était le dernier tabou, l'ultime limite, d'autant plus forte qu'elle restait la dernière, et qu'elle avait remplacé toutes les autres. Dans le monde moderne on pouvait être échangiste, bi, trans, zoophile, SM, mais il était interdit d'être vieux. « Elle va trouver ça malsain, pas normal que je ne sois pas avec un garçon de mon âge... » poursuivit-elle avec résignation. Eh bien oui j'étais un homme vieillissant, j'avais cette disgrâce – pour reprendre le terme employé par Coetzee, il me paraissait parfait, je n'en voyais aucun autre ; cette liberté de mœurs si charmante, si fraîche et si séduisante chez les adolescents ne pouvait devenir chez moi que l'insistance répugnante d'un vieux cochon qui refuse de passer la main.*

A velhice, então, obriga, segundo esse entendimento subjacente, a pessoa a se resignar diante de sua vontade de permanecer vivenciando experiências e mantendo relações, a largar a vida que é restrita ao jovem — em certa medida, deixar de viver. É o caso, por exemplo de Christiane em *Particules*, que é abandonada pelo marido depois de vários anos de casamento e passa a ter relações casuais com homens sem conseguir estabelecer um laço perene, até encontrar Bruno. As mulheres, aliás, são muito frequentemente analisadas por personagens e narradores masculinos em seu envelhecimento corporal, tendo a flacidez dos tecidos — seios, nádegas, vulva — sublinhada como elemento de determinação da redução do desejo no observador. Desse modo, elas também aparecem como vítimas do preconceito de idade, embora estando do outro lado do olhar.

Vale a pena explorar uma discussão de Daniel11 com Esther na qual ele rememora, sobre o então último filme de Larry Clark, *Ken Park* (2002), que, segundo ele, toma o partido dos jovens contra os velhos:

A cena em que esse canalha sujo bate nos avós foi particularmente insuportável para mim, esse diretor me enojava no último grau, e é sem dúvida esse desgosto sincero que me fez não conseguir parar de falar sobre isso enquanto suspeitava que Esther gostava dele por hábito, por conformismo, porque era legal aprovar a representação da violência nas artes, que ela gostava dele enfim sem real discernimento [...] Expliquei a ela [...] que *eu construí toda a minha carreira e a minha fortuna sobre a exploração comercial dos maus instintos, sobre essa atração absurda do Ocidente pelo cinismo e pelo mal*, e que eu me sentia particularmente bem colocado para afirmar que, entre todos os comerciantes do mal, Larry Clark era um dos mais comuns, dos mais vulgares, simplesmente porque ele tomava desenfadadamente o partido dos jovens contra os velhos, que todos os seus filmes não tinham outro objetivo senão encorajar as crianças a se comportarem em relação aos pais sem a menor humanidade, sem a menor piedade, e que isto não tinha nada de novo ou original, era a mesma coisa em todos os setores culturais durante cerca de cinquenta anos, esta tendência supostamente cultural, na verdade, apenas dissimulava o desejo de um regresso ao estado primitivo no qual os jovens se livravam dos velhos sem cuidado, sem escrúpulos, simplesmente porque eram fracos demais para se defender. Ela era apenas, portanto, um refluxo brutal, típico da modernidade, para uma fase anterior a qualquer civilização, porque qualquer civilização poderia ser julgada com base no destino que reservava aos mais fracos, àqueles que não eram mais produtivos ou desejáveis, em suma, Larry Clark e seu abjeto cúmplice Harmony Korine eram apenas dois dos espécimes mais penosos — e artisticamente mais miseráveis — dessa escória nietzschiana que se proliferava no campo cultural por tempo demais, e não poderia de forma alguma ser colocado no mesmo nível de pessoas como Michael Haneke, ou como eu, por exemplo — que sempre de um jeito de introduzir uma certa forma de dúvida, de incerteza, de desconforto em meus espetáculos, mesmo eles sendo (eu era o primeiro a admitir) globalmente repugnantes⁵⁰⁹ (Houellebecq, 2005a, p. 199-200, grifos nossos).

⁵⁰⁹ *La scène où cette sale petite ordure bat ses grands-parents m'était en particulier insupportable, ce réalisateur me dégoûtait au dernier degré, et c'est sans doute ce dégoût sincère qui fit que je fus incapable de m'empêcher d'en parler alors que je me doutais bien qu'Esther l'aimait par habitude, par conformisme, parce qu'il était cool d'approuver la représentation de la violence dans les arts, qu'elle l'aimait en somme sans vrai discernement [...] Je lui expliquai [...] que l'ensemble de ma carrière et de ma fortune je l'avais bâti sur l'exploitation commerciale*

A primeira parte da sua explanação nos interessa especialmente: a aprovação de representações da violência nas artes pelo público é colocada como um código de aceitação de grupo, uma forma de modismo compartilhada entre as pessoas como forma de conformismo com ideias em voga. Mas tratar disso especificamente em relação à abordagem da violência na obra pode apontar para o próprio público de Michel Houellebecq. O cinismo desse discurso fica ainda mais patente logo em seguida, quando Daniel diz — e nesta leitura que ora propomos, também o próprio Houellebecq — ter construído a totalidade da sua carreira e da sua fortuna sobre a exploração comercial de maus instintos. Mesmo segundo a nossa hipótese de que os personagens — ou suas atitudes — execráveis sejam uma forma de observação sistemática do mal, e não um culto dele, ainda assim se poderia dizer sobre o escritor aquilo que Daniel afirma sobre a própria carreira. Essa sugestão de correspondência entre a afirmação do personagem e as obras do escritor francês pode ser feita, ainda, em relação à inserção, no seu trabalho, da dúvida, da incerteza e do mal-estar que engendram uma repugnância. Mesmo que a repugnância, em Houellebecq, não esteja expressa de forma global na sua ficção, trata-se de um elemento relevante na economia de cada obra e, por exemplo no que diz respeito aos idosos, dá substância ao discurso crítico.

Como é corriqueiro na escritura houellebecquiana, e ressaltando o caráter nefando e desabusado do protagonista, logo em seguida, ele demonstra sua indiferença em relação ao tema, o que cria uma sutil contradição: é dele o discurso em prol dos idosos, mesmo que afirme que o tema lhe é desimportante:

Eu continuei, percebendo que estava me excitando artificialmente, que minha sinceridade em si tinha algo de falso: fora o fato óbvio de que Larry Clark era apenas um pequeno comerciante sem estatura e que o citar na mesma frase que Nietzsche já tinha algo de ridículo em si mesmo, no fundo, eu mal me sentia mais preocupado com esses assuntos do que com a fome no mundo, os direitos humanos ou qualquer besteira do mesmo gênero. [...] Não só os velhos não tinham mais o direito de foder, continuei

des mauvais instincts, sur cette attirance absurde de l'Occident pour le cynisme et pour le mal, et que je me sentais donc spécialement bien placé pour affirmer que parmi tous les commerçants du mal Larry Clark était l'un des plus communs, des plus vulgaires, simplement parce qu'il prenait sans retenue le parti des jeunes contre les vieux, que tous ses films n'avaient d'autre objectif que d'inciter les enfants à se comporter envers leurs parents sans la moindre humanité, sans la moindre pitié, et que cela n'avait rien de nouveau ni d'original, c'était la même chose dans tous les secteurs culturels depuis une cinquantaine d'années, cette tendance prétendument culturelle ne dissimulait en fait que le désir d'un retour à l'état primitif où les jeunes se débarrassaient des vieux sans ménagements, sans états d'âme, simplement parce qu'ils étaient trop faibles pour se défendre, elle n'était donc qu'un reflux brutal, typique de la modernité, vers un stade antérieur à toute civilisation, car toute civilisation pouvait se juger au sort qu'elle réservait aux plus faibles, à ceux qui n'étaient plus ni productifs ni désirables, en somme Larry Clark et son abject complice Harmony Korine n'étaient que deux des spécimens les plus pénibles – et artistiquement les plus misérables – de cette racaille nietzschéenne qui proliférait dans le champ culturel depuis trop longtemps, et ne pouvaient en aucun cas être mis sur le même plan que des gens comme Michael Haneke, ou comme moi-même par exemple – qui m'étais toujours arrangé pour introduire une certaine forme de doute, d'incertitude, de malaise au sein de mes spectacles, même s'ils étaient (j'étais le premier à le reconnaître) globalement répugnants.

ferozmente, como também não tinham mais o direito de se revoltar contra um mundo que, no entanto, os esmagava sem restrições, os tornava presas indefesas da violência de delinquentes juvenis, antes de serem enfiados em mortuários ignóbeis onde eram humilhados e maltratados por cuidadores acéfalos. E apesar de tudo isso, a revolta lhes era proibida. A revolta também – como a sexualidade, como o prazer, como o amor – parecia reservada aos jovens, e não ter nenhuma justificativa possível fora deles. Qualquer causa incapaz de mobilizar o interesse dos jovens era de antemão desqualificada. Em suma, os idosos eram, em todos os sentidos, tratados como puro lixo ao qual apenas foi concedida uma sobrevivência miserável, condicional e cada vez mais estritamente limitada⁵¹⁰ (Houellebecq, 2005a, p. 200-201).

Daniell se engaja na discussão e traz elementos marcantes das mudanças que vêm acontecendo em relação aos idosos: da suspensão do direito a vivenciar certas experiências à pura violência, e daí aos maus tratos nas cada vez mais numerosas casas de repouso — mesmo que se observe aí a característica generalização houellebecquiana. É fato que se observa uma multiplicação de instituições voltadas para o abrigo de idosos que fazem com que estes vivam seus últimos anos de vida longe de suas famílias e construindo relações com pessoas da sua mesma faixa etária, mas que não conheciam antes (ELIAS, 2001). Contudo, a realidade da violência contra essas pessoas parece estar constituída de maneira mais sutil, dentro de um contexto de valorização da imagem do idoso em uma lógica de mercado.

Observou-se, nos últimos anos, uma mutação na visão da “terceira idade”, que partiu do “signo do recato, do comedimento, da sobriedade, da sabedoria, da experiência de vida” (Correa, 2009, p. 28) e passou a integrar a ideia de uma “fase de realizações, de atividade, de atualização, de acompanhamento das inovações e modismos” (*Loc. cit.*). Essas alterações sugerem a revisão de estereótipos que incitam os idosos a uma procura por satisfação e realização pessoais (*Ibid.*, p. 30). Como discute Mariele Correa (2009), assim como ocorreu com o surgimento, no século XIX, da noção de adolescência como um período intermediário entre a infância e a idade adulta, durante o século XX surgiu, entre a vida adulta e o envelhecimento, a noção de “terceira idade”, “meia idade”, ou “aposentadoria ativa” (*Loc. cit.*), que compreende pessoas em fase de envelhecimento mas que ainda têm a possibilidade de

⁵¹⁰ *je continuai tout en prenant conscience que je m'excitais artificiellement, que ma sincérité elle-même avait quelque chose de faux : outre le fait patent que Larry Clark n'était qu'un petit commerçant sans envergure et que le citer dans la même phrase que Nietzsche avait déjà en soi quelque chose de dérisoire, je me sentais au fond à peine plus concerné par ces sujets que par la faim dans le monde, les droits de l'homme ou n'importe quelle connerie du même genre. [...] Non seulement les vieux n'avaient plus le droit de baiser, poursuivis-je avec férocité, mais ils n'avaient plus le droit de se révolter contre un monde qui pourtant les écrasait sans retenue, en faisait la proie sans défense de la violence des délinquants juvéniles avant de les parquer dans des mouvoirs ignobles où ils étaient humiliés et maltraités par des aides-soignants décérébrés, et malgré tout cela la révolte leur était interdite, la révolte elle aussi – comme la sexualité, comme le plaisir, comme l'amour – semblait réservée aux jeunes, et n'avoir aucune justification possible en dehors d'eux, toute cause incapable de mobiliser l'intérêt des jeunes était par avance disqualifiée, en somme les vieillards étaient en tout point traités comme de purs déchets auxquels on n'accordait plus qu'une survie misérable, conditionnelle et de plus en plus étroitement limitée.*

experimental um longo período de vida saudável e ativa, faixa etária que se beneficiou mais intensamente do aumento da expectativa de vida e que hoje se tornou um dos focos de indústrias médicas, farmacêuticas, protéticas, de lazer, entre muitas outras.

O inconveniente desse processo é o fato de a valorização social desse idoso ter sido em nome de sua maior exploração e funcionalização: o mercado passou a, lastreado no discurso científico, produzir entre os idosos demandas de consumo (*Ibid.*, p. 33). A longevidade passa a ter um valor de mercado, de modo a produzir mais valia. Essa fórmula esconde as diversas formas de violência simbólica, agora obscurecidas pelo discurso de valorização do idoso. Em 1970, Simone de Beauvoir (2018 [1970]) delineava como algumas formas de hostilidade eram dissimuladas em fórmulas de valorização:

É de maneira dissimulada que o adulto tiraniza o velho que depende dele. Não ousa abertamente dar-lhe ordens, pois não tem direito à sua obediência: evita atacá-lo de frente, manobra-o. Na verdade, alega o interesse do ancião. A família inteira se torna cúmplice. Mina-se a resistência do ancião, oprimindo-o com cuidados exagerados que o paralisam, tratando-o com uma benevolência irônica, falando-lhe em linguagem infantil, e até mesmo trocando, por trás dele, olhares de entendimento e deixando escapar palavras ferinas. Se a persuasão e a astúcia fracassam em fazê-lo ceder, não se hesita em mentir-lhe, ou em recorrer a um golpe de força. [...] Os interesses em jogo nessa luta não são apenas de ordem prática, mas também de ordem moral: queremos que os velhos se conformem à imagem que a sociedade faz deles. Impomos-lhes regras com relação ao vestuário, uma decência de maneiras e um respeito às aparências. É sobretudo no plano sexual que se exerce a repressão. [...] Hoje, os adultos interessam-se pelo velho de outra maneira: é um objeto de exploração. Nos Estados Unidos sobretudo, mas também na França, multiplicam-se clínicas, casas de repouso, residências, e até mesmo cidades e aldeias, onde se faz as pessoas idosas que dispõem de meios pagarem o mais caro possível por conforto e por cuidados que frequentemente deixam muito a desejar (Beauvoir, 2018, p. 226-227).

O interesse nos idosos com fins de exploração só se agravou desde então, se considerarmos a participação destes na sociedade segundo uma constante injunção de consumo, de correspondência a padrões e de produtividade. Um fator que pode ser observado em relação a essa mercantilização do envelhecimento é a intensificação da busca pela extensão da jovialidade. Para Bauman e Donskis, “mostrar desprezo pelo envelhecimento torna-se uma caricatura de si mesmo. O mundo está cheio de jovens de setenta anos e de jovens mulheres idosas, para os quais nada é mais importante que ocultar a verdadeira idade e relacionar-se bem com o parceiro mais jovem” (Bauman; Donskis, 2014, p. 241). Dar-lhes a alternativa de viver suas vidas com saúde e liberdade pode não estar, nesse sentido, em comum acordo com discursos e estímulos que parecem estabelecer a obrigatoriedade da forma de vida jovial entre os idosos: a valorização destes últimos parece se fazer, portanto, pelo seu obrigatório assemelhamento aos jovens.

É evidente aí a consolidação do biopoder foucaultiano em nome do capital: esse "novo" grupo de consumidores potenciais *desejam* integrar a dinâmica médico-fármaco-mercadológica que lhes permite, além da extensão de uma vida saudável, a possibilidade de revivenciar formas de jovialidade. O problema, como é de se esperar no sistema capitalista, é o acesso material a esses benefícios, como reforça Beauvoir:

Bem mais que a juventude, a idade avançada seria então a época do *carpe diem*: o momento em que “se colhe o que se semeou”, diz Fontenelle. “A estação do uso, e não mais dos labores”, diz d’Aubigné. É falso. A sociedade de hoje, como vimos, só concede lazes aos velhos tirando-lhes os meios materiais para aproveitá-los. Os que escapam à miséria e ao desconforto têm que administrar um corpo que se tornou frágil, predisposto à fadiga, frequentemente deficiente ou tolhido por dores. Os prazeres imediatos lhes são interditados ou avaramente dosados: o amor, a mesa, o álcool, o fumo, o esporte, a caminhada. Só os privilegiados podem compensar, em parte, essas frustrações: passear de carro em vez de caminhar, por exemplo (*Ibid.*, 458-459).

Os mecanismos sutis de repressão, estratégias refinadas de controle e violência, são listados em três categorias por Correa: os psicológicos, como no mecanismo da tutela, que tira do idoso a sua autonomia; os técnicos, como as próteses e a impossibilidade de acesso a elas; e os científicos, que consistem em práticas discursivas e terapêuticas que cerceiam a liberdade do idoso (Correa, 2009, p. 109). Já os jovens, em relação aos idosos, segundo Beauvoir, “invejam os privilégios econômicos ou sociais deles, e acham que estão bons para o lixo. Menos hipócritas que os adultos, manifestam mais abertamente sua hostilidade” (Beauvoir, 2018, p. 228).

É natural que o corpo esteja no centro dessa conjuntura: é da sua caducidade que partem as limitações ou os discursos limitadores, e é sobre o corpo que se empregam os mecanismos de controle, através de restrições até mesmo espaciais, mas, antes de tudo, morais: de hábitos, vestimentas e atividades determinados com base em estereótipos cerceadores. A degradação desse corpo é premente e interfere sobremaneira na vida do idoso do ponto de vista prático. Houellebecq move constantemente a reflexão do tema do envelhecimento para a materialidade do corpo: de volta à discussão entre o protagonista de *Extension* (1994) e sua psicóloga sobre Maupassant, temos um exemplo relevante dessa formulação:

Semelhante aos nossos contemporâneos, ele estabelecia uma separação absoluta entre a sua existência individual e o resto do mundo. Esta é a única maneira pela qual podemos pensar o mundo hoje. Por exemplo, uma bala Magnum 45 pode roçar meu rosto e vir se esmagar na parede atrás de mim; eu estaria ileso. Caso contrário, a bala fará explodir a minha carne, meus sofrimentos físicos serão consideráveis; no final das contas, meu rosto será mutilado; talvez o olho também exploda e, nesse caso, ficarei mutilado e caolho; daí em diante, inspirarei repugnância nos outros homens. De modo mais geral, todos estamos sujeitos ao envelhecimento e à morte. Esta noção de envelhecimento e morte é insuportável para o indivíduo humano; em nossas civilizações, soberana e incondicionada, ela se desenvolve, preenche gradativamente

o campo da consciência, não deixa mais nada existir. Assim, aos poucos, vai se estabelecendo a certeza da limitação do mundo. O próprio desejo desaparece; tudo o que resta é a amargura, o ciúme e o medo. Acima de tudo, permanece a amargura; uma imensa e inconcebível amargura. Nenhuma civilização, nenhuma época foram capazes de desenvolver em seus indivíduos uma tal quantidade de amargura. Deste ponto de vista, vivemos momentos sem precedentes. Se eu tivesse que resumir o estado mental contemporâneo em uma palavra, sem dúvida a que escolheria seria: a amargura⁵¹¹ (Houellebecq, 1994, p. 147-148).

Se a noção de envelhecimento e de morte preenche progressivamente a consciência do indivíduo, é a limitação do próprio mundo que se lhe impõe, segundo a sua reflexão. O mundo, então, tem seu limite definido pela finitude do indivíduo que vive nele. A amargura é, então, a consequência mais incisiva para o indivíduo inserido nesse sistema, e imbuído dos desejos essenciais, prementes e incontornáveis que ele impõe.

O caducar do corpo engendra o declinar da possibilidade de vida, que antecipa para dentro de si a morte e o sofrimento do desaparecer, na visão desses indivíduos. O corpo que caduca é aquele que se extingue⁵¹², nesse entendimento, torna-se “opaco” (Le Breton, 2018), abrandando a sua existência. Esse entendimento reforça a ideia do desaparecimento precoce, antecipado, a morte progressiva, a ausência no mundo, materializada pelo isolamento e pelo silenciamento.

Os personagens houellebecquianos idosos — em sua maioria, os pais dos protagonistas — nem sempre têm um “fim de vida simpático⁵¹³” (Houellebecq, 2015, p. 201) como a do pai de François, de *Soumission*. O de Daniell, em *La possibilité* (2005a), morreu após dez anos distante do filho, morando com a nova mulher, que nunca lhe apresentara — situação que constitui, como veremos adiante, um processo de desaparecimento que o pai executara na construção de uma nova vida, apartada da primeira. Jean-Pierre Martin, o pai do protagonista de *La carte* (2010), diante não apenas da realidade material da caducidade do corpo — com a

⁵¹¹ *Semblable en cela à nos contemporains, il établissait une séparation absolue entre son existence individuelle et le reste du monde. C'est la seule manière dont nous puissions penser le monde aujourd'hui. Par exemple, une balle de Magnum 45 peut frôler mon visage et venir s'écraser sur le mur derrière moi; je serai indemne. Dans le cas contraire, la balle fera exploser mes chairs, mes souffrances physiques seront considérables; au bout du compte mon visage sera mutilé; peut-être l'œil explosera-t-il lui aussi, auquel cas je serai mutilé et borgne; dorénavant, j'inspirerai de la répugnance aux autres hommes. Plus généralement, nous sommes tous soumis au vieillissement et à la mort. Cette notion de vieillissement et de mort est insupportable à l'individu humain; dans nos civilisations, souveraine et inconditionnée elle se développe, elle emplit progressivement le champ de la conscience, elle ne laisse rien subsister d'autre. Ainsi, peu à peu, s'établit la certitude de la limitation du monde. Le désir lui-même disparaît; il ne reste que l'amertume, la jalousie et la peur. Surtout, il reste l'amertume; une immense, une inconcevable amertume. Aucune civilisation, aucune époque n'ont été capables de développer chez leurs sujets une telle quantité d'amertume. De ce point de vue-là, nous vivons des moments sans précédent. S'il fallait résumer l'état mental contemporain par un mot, c'est sans aucun doute celui que je choisirais: l'amertume.*

⁵¹² Caducar: “cessar de existir, desaparecer, extinguir-se” (Houaiss, 2009).

⁵¹³ *Mon père avait eu une fin de vie sympa.*

necessidade do uso de uma prótese no lugar do ânus, em decorrência de um câncer —, mas do seu isolamento social, observado, por exemplo, no distanciamento cotidiano em relação ao filho, mas também pelo fator que talvez tenha influenciado mais fortemente e por um período maior de tempo a sua reflexão sobre a decisão de se eutanasiar: a perda da sua *função* social, considerando que ele fora um renomado arquiteto que, então, se encontra distanciado das interações profissionais e sociais que essa posição lhe rendia outrora. Refletir sobre a própria finitude como meio de estabelecer uma postura de autodeterminação e controle do rumo da própria vida será o seu último projeto: planejar a própria morte.

5.3.2 Eutanásia

Jed Martin, o filho do renomado arquiteto que decidiria sua morte, só então, diante do anúncio dessa decisão, se engaja em protestar, tomar uma postura de evitamento, questionar se o pai não “está bem aqui⁵¹⁴” (Houellebecq, 2010, p. 331), se não lhe davam morfina para a dor, ao que o pai retruca: “mas isso é uma vida, estar constantemente sob efeito da morfina?⁵¹⁵” (p. 332). A troca do ânus artificial era necessária, a dopagem constante indispensável. Mas para Jed, sim, essa era uma vida “particularmente desejável”, pela “ausência de desejos e de preocupações, próxima à vida das plantas, na qual se podia desfrutar da carícia moderada do sol e da brisa⁵¹⁶” (*Loc. cit.*). A réplica de Jean-Pierre, o “homem ativo, antigo executivo”, permite reconstituir um dos prováveis motivos para sua perda de sentido em relação à vida: a abissal distância entre os dois. “E aliás, no que isso te diz respeito?⁵¹⁷” (*Loc. cit.*), pergunta ele. A mãe de Jed se suicidara quando ele tinha cerca de sete anos, como ele descobriria anos depois. O pai, no seu entendimento, estaria fazendo o mesmo. Então, diante dessa indagação agressiva do pai,

Jed percebeu então que não dava ouvidos, já há algum tempo, às recriminações do velho [...] Hesitou, tergiversou antes de responder que sim, de qualquer forma, em certo sentido, ele tinha a impressão de aquilo lhe dizia respeito, um pouco. “Em primeiro lugar, ser o filho de uma suicida não tem muita graça...”, acrescentou. O pai acusou o golpe, encolhendo-se antes de responder violentamente: “Isso não tem nada a ver!”

⁵¹⁴ “*Tu n’es pas bien ici ?*” Demanda enfin son fils d’une voix tremblante.

⁵¹⁵ *Oh si on lui donnait de la morphine, autant qu’il en voulait évidemment, ils préféreraient que les pensionnaires se tiennent tranquilles, mais est-ce que c’était une vie, d’être constamment sous l’emprise de la morphine ?*

⁵¹⁶ *À vrai dire Jed pensait que oui, que c’était même une vie particulièrement enviable, sans soucis, sans responsabilités, sans désirs ni sans craintes, proche de la vie des plantes, où l’on pouvait jouir de la caresse modérée du soleil et de la brise.*

⁵¹⁷ « *Et puis d’ailleurs, en quoi est-ce que ça te regarde ?* » lança agressivement son père.

Ter os seus dois pais suicidados, prosseguiu Jed, ignorando a interrupção, inevitavelmente coloca você em uma posição vacilante, desconfortável: a de alguém cujos laços com a vida carecem de solidez, de certa forma. Ele falou longamente, com uma facilidade que deve tê-lo retrospectivamente surpreendido, porque afinal ele próprio sentia pela vida apenas um amor hesitante, geralmente, passava antes por alguém reservado e triste⁵¹⁸ (*Loc. cit.*).

A ideia de ter também o pai “suicidado” é o argumento que Jed consegue utilizar no que diz respeito à sua própria relevância na decisão do pai, simplesmente porque faltam-lhes laços que pudessem sustentar uma outra boa razão para que Jed queira o seu pai em vida — sua tática foi a de incitar no pai um “sentido de dever [, pois] só o trabalho e o dever haviam, no fundo, realmente contado em sua vida⁵¹⁹” (*Loc. cit.*). Ele se despede apertando-lhe desajeitadamente o ombro e lhe beijando o rosto, mas, nos dias que seguem, começa a desconfiar que seus protestos haviam sido em vão. Telefona para o pai e percebe que era tarde. Viaja até a Suíça em busca da empresa de eutanásia, exige explicações de uma executiva da empresa e, diante do fato irrevogável, a “operação” (p. 362) já realizada, as cinzas do pai já dispersas na natureza, Jed, em um ato que parece denotar um misto de desespero e desamparo, parte para um ataque à mulher:

A mulher pegou o dossiê de volta, visivelmente pensando que a discussão havia terminado, e levantou-se para guardá-la no armário. Jed também se levantou, foi até ela e deu-lhe um tapa forte. Ela emitiu uma espécie de gemido muito abafado, mas não teve tempo de considerar uma resposta. Ele encadeou com um violento soco no queixo, seguido por uma série de socos rápidos. Enquanto ela balançava no lugar, tentando recuperar o fôlego, ele recuou para ganhar impulso e a chutou com toda a força no nível do plexo solar. Desta vez ela desmaiou, atingindo violentamente um canto de metal da mesa, ao cair; houve um estalo bem audível. A coluna deve ter levado um golpe, pensou Jed. Ele se inclinou sobre ela: ela estava atordoada, respirando com dificuldade, mas respirava⁵²⁰ (Houellebecq, 2010, p. 364-365).

⁵¹⁸ *Jed prit alors conscience qu'il n'écoutait plus, depuis un certain temps déjà, les récriminations du vieillard [...] Il hésita, tergiversa avant de répondre que si, quand même, en un sens, il avait l'impression que ça le regardait un peu. « Déjà, être un enfant de suicidé, ce n'est pas très drôle... » ajouta-t-il. Son père accusa le coup, se tassa sur lui-même avant de répondre avec violence : « Ça n'a rien à voir ! »*

Avoir ses deux parents suicidés, poursuivit Jed sans tenir compte de l'interruption, vous mettait forcément dans une position vacillante, inconfortable : celle de quelqu'un dont les attaches à la vie manquent de solidité, en quelque sorte. Il parla longuement, avec une aisance qui devait rétrospectivement le surprendre, parce qu'après tout lui-même n'éprouvait pour la vie qu'un amour hésitant, il passait généralement pour quelqu'un de plutôt réservé et triste.

⁵¹⁹ *Mais il avait tout de suite compris que le seul moyen d'influencer son père était de faire appel à son sens du devoir – son père avait toujours été un homme de devoir, seuls le travail et le devoir au fond avaient vraiment compté dans sa vie.*

⁵²⁰ *La femme reprit le dossier, pensant visiblement que l'entretien était terminé, et se leva pour le ranger dans son armoire. Jed se leva aussi, s'approcha d'elle et la gifla violemment. Elle émit une sorte de gémissement très étouffé, mais n'eut pas le temps d'envisager une riposte. Il enchaîna par un violent uppercut au menton, suivi d'une série de manchettes rapides. Alors qu'elle vacillait sur place, tentant de reprendre sa respiration, il se recula pour prendre de l'élan et lui donna de toutes ses forces un coup de pied au niveau du plexus solaire. Cette fois elle s'effondra, heurtant violemment dans sa chute un angle métallique du bureau ; il y eut un craquement net. La colonne vertébrale avait dû en prendre un coup, se dit Jed. Il se pencha sur elle : elle était sonnée, respirait avec difficulté, mais elle respirait.*

O tema da eutanásia é relevante na prosa romanesca de Houellebecq. E é frequentemente aproximado da ideia de suicídio, como no exemplo acima, considerando que as motivações para o procedimento são, em alguns desses casos, o principal elemento de aproximação entre as duas formas de determinação da própria morte. Entretanto, a angústia e o sofrimento — e não outras motivações, relativamente mais brandas — estão associadas aos exemplos de suicídio, enquanto reflexões relativamente sóbrias e demoradas levam à eutanásia, como é o caso na diferença entre o ato da mãe e o do pai de Jed.

Um outro exemplo marcante dessa aproximação entre essas duas formas de se dar a morte é o dos pais de Florent-Claude, de *Sérotonine* (2019): após a descoberta de um câncer intratável na cabeça, o pai e a mãe do protagonista decidem em segredo morrer juntos, envenenando-se em casa, planejando minuciosamente o procedimento e os trâmites posteriores ao ato, como a facilitação do encontro dos corpos, por exemplo:

Eles foram encontrados uma semana depois, deitados lado a lado no leito conjugal. Sempre preocupado em evitar qualquer inconveniente para os outros, o meu pai preveniu por carta a polícia, chegando ao ponto de colocar uma segunda via das chaves no envelope.

Eles haviam tomado os produtos no início da noite, era o dia do quadragésimo aniversário de casamento deles. A morte tinha sido rápida, garantiu-me gentilmente o oficial; rápido, mas não instantâneo, era fácil adivinhar, pela posição que ocupavam na cama, que eles quiseram ficar de mãos dadas até o fim, mas convulsões de agonia haviam ocorrido, suas mãos se tinham separado⁵²¹ (Houellebecq, 2019, p. 80).

Florent-Claude não teve nenhuma pista antes do ato. Narrador em primeira pessoa, sua reação não é esboçada: em seguida à passagem citada acima, ele parte para as conjecturas sobre os meios pelos quais os pais haviam conseguido os medicamentos. A cena narrada poderia remeter ao romantismo shakespeariano da morte a dois, em um laço de cumplicidade, amor e sacrifício, mas se destaca pelo prosaísmo da realidade, determinado pelo modo como os corpos reagem ao fármaco que lhe é injetado, como eles se tornam insubordinados, convulsivos, reativos, e terminam por romper a ligação de um com o outro, síntese última da união incondicional que o casal intentara materializar.

⁵²¹ *On les retrouva une semaine plus tard, allongés côte à côte sur le lit conjugal. Toujours soucieux d'éviter tout désagrément à autrui, mon père avait prévenu par lettre la gendarmerie, allant jusqu'à placer un double des clefs dans l'enveloppe.*

Ils avaient pris les produits en début de soirée, c'était le jour de leur quarantième anniversaire de mariage. Leur trépas avait été rapide, m'assura gentiment l'officier de gendarmerie ; rapide mais pas instantané, on devinait facilement à leurs positions dans le lit qu'ils avaient souhaité se tenir par la main jusqu'au bout, mais des convulsions d'agonie s'étaient produites, leurs mains s'étaient disjointes.

Em *Particules* (1998b), Bruno, exaltando *Admirável mundo novo*, aponta como um dos seus fatores vantajosos o sistema social delineado na distopia de Huxley a possibilidade de qualquer cidadão passar por eutanásia:

[...] Eliminação, graças aos progressos farmacêuticos, da distinção entre as idades de vida. No mundo descrito por Huxley, os homens de sessenta anos têm as mesmas atividades, a mesma aparência física, os mesmos desejos que um jovem de vinte anos. Depois, quando já não é possível lutar contra o envelhecimento, desaparecemos através de eutanásia livremente consentida; muito discretamente, muito rapidamente, sem dramas. A sociedade descrita por *Admirável mundo novo* é uma sociedade feliz, da qual a tragédia e os sentimentos extremos desapareceram. [...] Permanecem pequenos momentos de depressão, de tristeza e de dúvidas; mas eles são facilmente tratados por via medicamentosa, a química dos antidepressivos e ansiolíticos fez progressos consideráveis. “Com um centímetro cúbico, cure dez sentimentos.” Este é exatamente o mundo que aspiramos hoje, o mundo em que, hoje, gostaríamos de viver [...] ⁵²² (Houellebecq, 1998b, p. 156-157).

As três fases tradicionalmente atribuídas à vida perdem, então, seus traços de distinção. A visão positiva de Bruno sobre esse modelo — em contraste com a forma de Michel entender o mesmo livro — coloca a eutanásia como um processo mais leve e desprezioso do que aqueles que se observam em outros romances do autor francês. Contudo, isso se dá não pela supressão da angústia inerente ao envelhecimento nestes outros exemplos, mas sim pela generalizada normalização das emoções inerente à sociedade projetada por Huxley, decorrente de uma forte medicalização.

Um tal sistema poderia ser enxergado, embora de forma tácita e criminosa, no romance anterior, *Extension* (1994), no qual se parece pretender uma denúncia de um problema social atual decorrente de vícios ligados ao acirramento da lógica capitalista e do individualismo, no que diz respeito ao tratamento dos idosos. O padre Jean-Pierre Buvet aborda o recurso à eutanásia como forma de liberar um leito no hospital, pela morte de uma idosa que havia sido agredida e precisaria de cuidados especiais por um longo período:

Acredito que ela tinha oitenta e dois anos [...] Ela era viúva já há muito tempo; seus filhos não vinham mais vê-la, ela não tinha mais o endereço deles. Um domingo, [...] fui até a casa dela [...] Os vizinhos dela me contaram que ela tinha acabado de ser agredida; ela foi levada ao hospital, mas teve apenas fraturas leves. Fui visitá-la: suas fraturas demorariam a cicatrizar, claro, mas não havia nenhum perigo. Uma semana depois, quando voltei, ela estava morta. Pedi explicações, os médicos se recusaram a

⁵²² [...] Élimination, grâce aux progrès pharmaceutiques, de la distinction entre les âges de la vie. Dans le monde décrit par Huxley les hommes de soixante ans ont les mêmes activités, la même apparence physique, les mêmes désirs qu'un jeune homme de vingt ans. Puis, quand il n'est plus possible de lutter contre le vieillissement, on disparaît par euthanasie librement consentie ; très discrètement, très vite, sans drames. La société décrite par *Brave New World* est une société heureuse, dont ont disparu la tragédie et les sentiments extrêmes. [...] Il demeure de petits moments de dépression, de tristesse et de doute ; mais ils sont facilement traités par voie médicamenteuse, la chimie des antidépresseurs et des anxiolytiques a fait des progrès considérables. "Avec un centimètre cube, guéris dix sentiments." C'est exactement le monde auquel aujourd'hui nous aspirons, le monde dans lequel, aujourd'hui, nous souhaiterions vivre [...].

me dar. Eles já a haviam cremado; ninguém da família tinha vindo. Tenho certeza de que ela teria desejado um enterro religioso; ela não me disse, nunca falou sobre a morte; mas tenho certeza que é isso que ela teria desejado⁵²³ (Houellebecq, 1994, p. 138).

Três dias depois, Buvet recebe a confissão da enfermeira que realizou o procedimento:

Ela tinha ouvido os médicos conversando entre si. Eles não queriam deixá-la ocupar um leito durante os meses que levaria para sua recuperação; eles diziam que era um fardo desnecessário. Então decidiram lhe administrar um coquetel lítico; é uma mistura de tranquilizantes em altas dosagens que proporciona uma morte rápida e suave. Discutiram o assunto durante dois minutos, não mais; então o chefe do departamento veio pedir para Patrícia aplicar a injeção. Ela o fez naquela mesma noite. Era a primeira vez que ela realizava uma eutanásia; mas isso acontece frequentemente com seus colegas. Ela morreu muito rapidamente, enquanto dormia. Desde então, Patrícia não conseguia mais dormir; ela sonhava com a velha.

– O que você fez?

– Fui ao arcebispado; eles estavam a par. Nesse hospital, aparentemente, são realizadas muitas eutanásias. Nunca tiveram reclamações; de qualquer forma, até agora, todos os processos terminaram em absolvições⁵²⁴ (*Ibid.*, p. 139).

O descaso da família se soma à perversidade prática dos médicos, com a leniência da igreja e da justiça, para dar o destino mais conveniente à “carga inútil” que a “velha” se tornara. Todo um sistema condescendente com esse assassinio se forma, com base na aceitação da ideia de obsolescência da pessoa idosa. Não é difícil aceitar como plausível — e até mesmo possível, em um futuro próximo — o plano de governo que dá nome ao recente filme de Chie Hayakawa, *Plan 75* (2022), em que o parlamento japonês, diante do déficit previdenciário resultante do envelhecimento da população, aprova um programa de promoção de eutanásia voluntária para pessoas de mais de setenta e cinco anos — prevendo reduzir para sessenta e cinco, dado o seu sucesso — que queiram levar a própria existência a termo. Solidão e limitação financeira podem

⁵²³ *Je crois qu'elle avait quatre-vingt-deux ans [...] Elle était veuve depuis déjà longtemps ; ses enfants ne venaient plus la voir, elle n'avait plus leur adresse. Un dimanche, je [...] suis passé chez elle [...] Ses voisins m'ont appris qu'elle venait de se faire agresser ; on l'avait transportée à l'hôpital, mais elle n'avait que des fractures légères. Je lui ai rendu visite : ses fractures mettraient du temps à se ressouder, bien sûr, mais il n'y avait aucun danger. Une semaine plus tard, quand je suis revenu, elle était morte. J'ai demandé des explications, les médecins ont refusé de m'en donner. Ils l'avaient déjà incinérée ; personne de la famille ne s'était déplacé. Je suis sûr qu'elle aurait souhaité un enterrement religieux ; elle ne me l'avait pas dit, elle ne parlait jamais de la mort ; mais je suis sûr que c'est ce qu'elle aurait souhaité.*

⁵²⁴ *Elle avait entendu les médecins parler entre eux. Ils n'avaient pas envie de la laisser occuper un lit pendant les mois nécessaires à son rétablissement ; ils disaient que c'était une charge inutile. Alors ils ont décidé de lui administrer un cocktail lytique ; c'est un mélange de tranquillisants fortement dosés qui procure une mort rapide et douce. Ils en ont discuté deux minutes, pas plus ; puis le chef de service est venu demander à Patricia d'effectuer l'injection. Elle l'a fait, la nuit même. C'est la première fois qu'elle pratiquait une euthanasie ; mais cela arrive fréquemment à ses collègues. Elle est morte très vite, dans son sommeil. Depuis, Patricia n'arrivait plus à dormir ; elle rêvait de la vieille.*

– *Qu'est-ce que tu as fait ?*

– *Je suis allé à l'archevêché ; ils étaient au courant. Dans cet hôpital, apparemment, on pratique beaucoup d'euthanasies. Il n'y a jamais eu de plaintes ; de toute façon, jusqu'à présent, tous les procès se sont terminés par des acquittements.*

representar os dois principais incentivos dos idosos que aderem ao plano no longa-metragem. Neste caso, ao menos, trata-se de eutanásia voluntária, embora as mazelas sociais impulsionem os candidatos a esse destino.

Em Houellebecq, algumas de suas motivações principais são a limitação, o declínio e a fragmentação do corpo. Segundo a concepção do narrador de *Particules*, nem a morte é tão terrível quanto viver em um corpo diminuído:

Podemos também notar, como um traço sintomático, a reação do público à perspectiva de um ataque terrorista: na quase totalidade dos casos, as pessoas prefeririam ser mortas instantaneamente a serem mutiladas, ou mesmo desfiguradas. Em parte, claro, porque estão um pouco fartos da vida, mas principalmente porque nada, incluindo a morte, lhes parece tão terrível quanto viver em um corpo diminuído⁵²⁵ (Houellebecq, 1998b, p. 248).

É o que se vê muito claramente no exemplo da eutanásia de Jean-Pierre Martin, em *La carte*, em que a perda de matéria orgânica e os transtornos dos paliativos protéticos são determinantes para a degradação da vida. Mas também, temos os casos em que não se concretiza um movimento atentatório à vida, mas deixa-se que o destino da finitude se execute plenamente, sem uma intervenção contundente, em uma forma de desistência da luta, decorrente da aversão a uma vida com o corpo abalado em sua forma.

5.3.3 Corpo diminuídos, vidas na fronteira

Christiane (*Particules*) tem as vértebras necrosadas por uma doença que lhe deixa paralítica (1998b, p. 247). Contudo, o que a leva ao suicídio não é a simples limitação permanente que a encerra na cadeira de rodas: a solidão que ela prevê — ou supõe — no silêncio de Bruno diante da sua interpelação parece pesar sobremaneira: “Ainda lhe resta um pouco de tempo a viver, você não é obrigado a o passar cuidando de uma inválida⁵²⁶” (Houellebecq, 1998b, p. 147). Christiane reflete de acordo com os “elementos da consciência contemporânea”, segundo a visão do narrador:

Os elementos da consciência contemporânea já não estão adaptados à nossa condição mortal. Nunca, em qualquer época ou em qualquer outra civilização, se pensou tanto e tão constantemente sobre a sua idade; cada um tem na cabeça uma perspectiva de futuro simples: chegará para eles o momento em que a soma dos prazeres físicos que

⁵²⁵ *On peut également relever, comme un trait symptomatique, la réaction du public face à la perspective d'un attentat terroriste : dans la quasi-totalité des cas les gens préféreraient être tués sur le coup plutôt que d'être mutilés, ou même défigurés. En partie, bien sûr, parce qu'ils en ont un peu marre de la vie, mais surtout parce que rien, y compris la mort, ne leur paraît aussi terrible que de vivre dans un corps amoindri.*

⁵²⁶ *Il te reste un peu de temps à vivre, tu n'es pas forcé de le passer à t'occuper d'une invalide.*

ainda restam a esperar da vida se tornará menor que a soma das dores (em suma, eles sentem, no fundo de si mesmos, o contador girar – e o contador sempre gira na mesma direção). Este exame racional dos prazeres e das dores, que todos, mais cedo ou mais tarde, são levados a fazer, conduz inevitavelmente, a partir de uma certa idade, ao suicídio⁵²⁷ (*Ibid.*, p. 147-248).

A lógica da soma de prazeres contra a soma de dores simplifica brutalmente a questão. As memórias, os valores, os laços que restam com o mundo têm sentidos e pesos variados em cada pessoa e em sua experiência de vida. Um único fator relevante poderia, considerando a sugestão da narrativa, fazer Christiane suportar todos os infortúnios, inclusive os decorrentes da deficiência. E ele está, para ela, acima de qualquer somatório, não se reduz a meros prazeres. A lógica que ela utiliza para tomar sua decisão, na verdade, é aquela que sabe que deve esperar do mundo.

Christiane é mais uma mulher em desajuste com o seu entorno, em especial com as relações amorosas. Contudo, ela abandonou a esperança do romantismo, da idealização das relações, da espera por uma felicidade idílica, aceitando a forma como o mundo passou a lidar com suas relações, que parece ser precisamente o que a tornou a parceira ideal de Bruno, até que ela chegasse a uma situação na qual nem isso ela poderia mais fazer, nem o contentamento de oferecer a Bruno o que lhe faria feliz ela viu meios de manter. E assim, tornou-se mais um personagem houellebecquiano a recorrer ao suicídio. Como acontece com outros aspectos dos personagens de sua ficção em prosa, o suicídio é quantitativamente muito mais importante entre homens, mas algumas mulheres que recorrem ao mesmo ato denotam a generalidade entre os dois gêneros das mazelas denunciadas pelo autor como motivadoras da autodestruição.

Paul Raison, o protagonista de *Anéantir* (2022), descobre um câncer na mandíbula que o desvia — levando a narrativa e o leitor consigo — das tramas política e policiaesca do romance. Diante do veredito do médico, ele decide rapidamente:

“– Você quer dizer, interrompeu Paul, que eu deveria ter meu maxilar removido e minha língua cortada para ter uma chance em quatro de sobreviver?” [...] “Precisamos conversar sobre isso novamente. Nakkache respondeu apressadamente. Aqui, não estou com minha agenda, mas ligue amanhã, ou mesmo esta noite, vou

⁵²⁷ *Les éléments de la conscience contemporaine ne sont plus adaptés à notre condition mortelle. Jamais, à aucune époque et dans aucune autre civilisation, on n'a pensé aussi longuement et aussi constamment à son âge ; chacun a dans la tête une perspective d'avenir simple : le moment viendra pour lui où la somme des jouissances physiques qui lui restent à attendre de la vie deviendra inférieure à la somme des douleurs (en somme il sent, au fond de lui-même, le compteur tourner – et le compteur tourne toujours dans le même sens). Cet examen rationnel des jouissances et des douleurs, que chacun, tôt ou tard, est conduit à faire, débouche inéluctablement à partir d'un certain âge sur le suicide.*

encontrar um horário para você. » Ele concordou sem dizer uma palavra, determinado a não fazer nada. Sua decisão estava tomada⁵²⁸ (Houellebecq, 2022, l. 6357).

Paul seguirá, então, os protocolos de radio e quimioterapia, mas não aceitará a retirada de partes do seu corpo, sob os protestos de sua irmã Cécile, que, por sua vez, acusa nessa decisão um ato suicidário:

Já tem Aurélien que morreu este ano, isso começa a ficar demais, disse ela finalmente. Você pensa que isso me diverte, ter dois irmãos suicidados?
— Isso não tem nada a ver!... Eu não estou me suicidando, eu escolhi um tratamento no lugar de outro. Há casos de cura por radioterapia, você pode perguntar aos médicos, eles vão te confirmar⁵²⁹ (Houellebecq, 2022, l. 6774).

Ainda uma vez, temos a associação, pelo critério da decisão do morrer, entre um ato consciente e deliberado de morte e o suicídio. Esses personagens tomam sua decisão pela constatação de uma vida limitada pela descontinuidade ou a degradação do corpo. Os meios materiais de manter uma vida plena são retirados ou debilitados e eles se tornam o grande determinante da existência.

É válido recorrer, neste ponto, à ideia de Schopenhauer segundo a qual o que nos causa espanto no suicídio é o fato de que ele destrói o corpo, e justamente porque o corpo é a manifestação fenomênica da *vontade de vida* (Schopenhauer, 2019, p. 99). E essa negação também está contida na atitude desses personagens que não necessariamente escolhem morrer pelo suicídio, mas desistem de lutar pela vida. O incômodo e a incompreensão que essa atitude causar pode não ser tão extremos quanto em relação ao suicídio, mas são ainda importantes. Isso porque é o corpo que simboliza a existência do indivíduo na medida em que ele a realiza, em que é a atualidade dessa existência, como defende Merleau-Ponty (2011, p. 227).

Nesses casos em que a vida plena é dificultada pela debilitação material do corpo, ele pode ser entendido, mais uma vez, como um artefato do humano, reificado em essência, mas fadado à dissolução, ao aniquilamento inerente ao orgânico, como no sonho do protagonista de *Extension*, em que o mármore negro das imensas torres da catedral de Chartres, que ele sobrevoa com suas próprias asas,

⁵²⁸ « – Vous voulez dire, l'interrompt Paul, que je devrais me faire enlever la mâchoire et couper la langue pour avoir une chance sur quatre de survivre ? » [...]

« Il faut en reparler. répondit Nakkache précipitamment. Là, je n'ai pas mon carnet de rendez-vous, mais téléphonez demain, ou même ce soir, je vous trouverai une place. » Il acquiesça sans un mot, bien décidé à ne rien faire. Sa décision était prise.

⁵²⁹ Il y a déjà Aurélien qui est mort cette année, là ça commence à faire beaucoup, dit-elle finalement. Tu crois que ça m'amuse, d'avoir mes deux frères suicidés ?

— Ça n'a rien à voir !... Là je ne me suicide pas, je choisis un traitement plutôt qu'un autre. Il y a des cas de guérison par la radiothérapie, tu peux demander aux médecins, ils te confirmeront.

emite cacos duros, o mármore está incrustado de estatuetas violentamente coloridas onde irrompem os horrores da vida orgânica.

Eu caio, caio entre as torres. Meu rosto, que vai ser despedaçado, se cobre de linhas de sangue que marcam com precisão os locais da ruptura. Meu nariz é um buraco escancarado por onde supura a matéria orgânica⁵³⁰ (Houellebecq, 1994, p. 141-142).

O colorido das estatuetas de mármore, no sonho, marca a transição do mármore para a matéria orgânica, na alternância da lisura para as figuras humanoides e animais representativas dos “horrores” do orgânico. O corpo cadente do humano orgânico — em oposição às estatuetas de mármore — antecipa as deformações do choque com a matéria inorgânica impassível, que subsiste ao humano e ao tempo.

Destruído, ele precisa simplesmente seguir seu curso de decomposição, como as fotografias do último trabalho de Jed Martin, que se fragmentam ao sol e à chuva (Houellebecq, 2010, p. 411-412). É assim que o “homem deitado no chão” (*Id.*, 1994, p. 66) das *Nouvelles Galeries* de Rouen, entre os carrinhos de compras no horário mais movimentado, é envolvido em tapetes ou cobertores e já não é um homem, “mas um pacote, pesado e inerte” (p. 67) cujo transporte cumpria planejar. É o mesmo pragmatismo materialista que se observa na escolha do caixão de Houellebecq-personagem: a ausência dos líquidos corporais decorrente do fatiamento do corpo do personagem fez com que o volume desses fragmentos reunidos fosse muito inferior ao de um corpo comum:

Uma vez terminados os exames, o conjunto formava apenas um pequeno amontoado compacto, com volume muito menor que o de um cadáver humano comum, e os funcionários do Serviço Funerário Geral acharam por bem usar um caixão de criança, com um comprimento de um metro e vinte. Este desejo de racionalidade talvez fosse louvável em princípio, mas o efeito produzido, no momento em que os dois empregados levaram o caixão para a praça da igreja, foi absolutamente desolador. Jasselin ouviu Ferber abafar um soluço de dor, e ele próprio, endurecido como estava, sentiu o coração apertado; vários membros da plateia caíram em lágrimas⁵³¹ (Houellebecq, 2010, p. 312).

Nesse exemplo, temos uma inversão no sentido do invólucro do cadáver que gera o resultado oposto ao do “pacote” de *Extension*: o caixão, que visa ao encobrimento, à ocultação

⁵³⁰ *Je m'approche des tours, mais je ne reconnais plus rien. Ces tours sont immenses, noires, maléfiques, elles sont faites de marbre noir qui renvoie des éclats durs, le marbre est incrusté de figurines violemment coloriées où éclatent les horreurs de la vie organique.*

Je tombe, je tombe entre les tours. Mon visage qui va se fracasser se recouvre de lignes de sang qui marquent précisément les endroits de la rupture. Mon nez est un trou béant par lequel suppure la matière organique.

⁵³¹ *Une fois les examens terminés, l'ensemble ne formait plus qu'un petit tas compact, d'un volume très inférieur à celui d'un cadavre humain ordinaire, et les employés des Pompes funèbres générales avaient cru bon d'employer un cercueil d'enfant, d'une longueur d'un mètre vingt. Cette volonté de rationalité était peut-être louable dans son principe, mais l'effet produit, au moment où les deux employés sortirent le cercueil sur le parvis de l'église, était absolument navrant. Jasselin entendit Ferber qui étouffait un hoquet de douleur, et lui-même, tout endurci qu'il soit, en avait le cœur serré ; plusieurs membres de l'assistance avaient fondu en larmes.*

do corpo à vista, torna-se precisamente o signo que remete ao seu conteúdo, externando o traço mais materialmente assombroso desse corpo: sua absoluta fragmentação.

5.3.4 Corpos fragmentados

Como ressalta Eliane Robert Moraes, fragmentação do corpo como metáfora da modernidade é uma constante nas artes plásticas e na literatura desde meados do século XIX, em especial no impressionismo e no surrealismo, e constituiu uma importante forma de pensar o mundo moderno e o ser humano diante da intensa industrialização e dos horrores da guerra, além das crises econômicas, políticas e sociais que também marcaram o Ocidente durante a primeira metade do século XX. É preciso situar a arte contemporânea como herdeira do legado dos procedimentos de completa desrealização da forma humana perpetrada pelos artistas desse período, cuja estética promovia uma sistemática dissolução orgânica do corpo, suprimindo-lhe a identidade corporal (Moraes, 2012, p. 70).

Como lembra Georges Bataille, as alterações das formas plásticas representam frequentemente o principal sintoma das grandes transformações (Bataille, 1970, p. 163), o que se amplifica para toda a experiência humana na modernidade, gerando, como ressalta Linda Nochlin, “o sentimento de fragmentação social, psicológica e até metafísica que tanto parece marcar a experiência moderna — uma perda de totalidade, uma ruptura de conexão, uma destruição ou desintegração de valor⁵³²” (Nochlin, 1994, p. 23-24), que se observa desde o século XIX. Eliane Robert Moraes defende que tudo, nesse sentido, acontece “como se, no mundo moderno, o dilaceramento do homem tivesse se tornado a única saída a permitir reencontrá-lo por inteiro, não mais na sua ilusória completude antropomórfica, mas em seu permanente inacabamento” (Moraes, 2012, p. 225).

Nochlin salienta que, “na produção pós-modernista, o fragmento assume formas novas e diferentemente transgressoras. [...] O corpo pós-moderno [...] é concebido unicamente como o ‘corpo-em-pedaços’: a própria noção de um sujeito unificado e de gênero inequívoco torna-

⁵³² *But what of the larger implications of the topic, what of that sense of social, psychological, even metaphysical fragmentation that so seems to mark modern experience — a loss of wholeness, a shattering of connection, a destruction or disintegration of permanent value that is so universally felt in the nineteenth century as to be often identified with modernity itself?*

se suspeita pelo trabalho deles⁵³³” (Nochlin, 1994, p.54-55). Mas, no caso da ficção houellebecquiana, mesmo que se desconsidere a sua patente postura deferente ao século XIX e suas problemáticas, deve-se observar que a fragmentação permanece acompanhando de perto o problema da dissolução das relações sociais, interpessoais, familiares. Isso se percebe, em especial, no caso dos personagens que, fragmentando-se literalmente, escolhem a morte, em sua maioria, com a forte influência de uma angústia decorrente de solidão e falta de laços com as outras pessoas.

Desse modo, os vários exemplos de referências sutis a amputações e ao deslocamento de partes do corpo acompanham, em cada narrativa, o percurso solitário e autodestrutivo dos personagens. É após passar mal na rua e ser ignorado pelas pessoas ao redor que o protagonista de *Extension*, já no hospital, expressa a sua visão do próprio corpo, distanciando do espírito:

Comparativamente, eu me sentia um doente bastante desagradável. Na verdade, tive algumas dificuldades em recuperar o controle de mim mesmo. Esta é uma experiência estranha. Ver suas pernas como objetos separados, longe de sua mente, ao qual estariam ligadas mais ou menos por acaso, e de forma ruim. Imaginar-se incrédulo como uma pilha de membros que se agitam. E precisamos desses membros, precisamos deles terrivelmente. No entanto, eles parecem bem bizarros, às vezes muito estranhos. Principalmente as pernas⁵³⁴ (Houellebecq, 1994, p. 78).

Esse sentimento irá se intensificar, chegando às últimas páginas do romance como uma sensação de completa separação de si mesmo. A sutileza de algumas referências não determina que elas passem despercebidas: o Michel de *Particules*, na solidão do seu apartamento, vai jogar fora o corpo do seu canário morto — que, como vimos, pode ser entendido como referente ao pênis — imagina o que haveria no fundo do fosso de jogar lixo: “lixeiros gigantescas, cheias de filtros de café, raviólis ao molho e órgãos sexuais cortados⁵³⁵” (*Id.*, 1998b, p. 16).

Como vimos no terceiro capítulo desta tese, a emasculação é uma das formas representativas de fragmentação do corpo que está associada à perda de equilíbrio psicológico entre personagens houellebecquianos. Ora se tratando de histórias assombrosas de violência contra outro corpo, ora sendo o próprio personagem em uma espécie de delírio automutilador, como no caso do protagonista de *Extension*, que, meio acordado do sonho com as torres de

⁵³³ *In postmodernist production, the fragment assumes new, and differently transgressive, forms. [...] The postmodern body [...] is conceived of uniquely as the 'body-in-pieces': the very notion of a unified, unambiguously gendered subject is rendered suspect by their work.*

⁵³⁴ *Comparativement, je me sentais un malade plutôt désagréable. J'avais en fait certaines difficultés à reprendre possession de moi-même. C'est là une expérience étrange. Voir ses jambes comme des objets séparés, loin de son esprit, auquel elles seraient reliées plus ou moins par hasard, et plutôt mal. S'imaginer avec incrédulité comme un tas de membres qui s'agitent. Et on en a besoin, de ces membres, on en a terriblement besoin. N'empêche, ils apparaissent bien bizarres, parfois, bien étranges. Surtout les jambes.*

⁵³⁵ *Poubelles gigantesques, remplis de filtres à café, de raviolis en sauce et d'organes sexuels tranchés.*

mármore da catedral de Chartres, se sonha jornalista, cobrindo o caso de um assassino em série encontrado morto, descobrindo-se que ele tirava a vida de senhoras idosas isoladas em suas fazendas:

As armas do crime estão lá, bem visíveis: uma serra de madeira e um arco de pua. Tudo manchado de sangue, claro.

E os crimes se multiplicam. Sempre mulheres idosas isoladas em suas fazendas. Cada vez que o assassino, jovem e esquivo, deixa em evidência as suas ferramentas de trabalho: ora um cinzel, ora uma tesoura de jardinagem, ora simplesmente um serrote. E tudo isso é mágico, aventureiro, libertário. [...]

Cada vez, diante dessas ferramentas manchadas de sangue, sinto detalhadamente o sofrimento da vítima. Logo estou em ereção. Há uma tesoura na mesa ao lado da minha cama. A ideia se impõe: cortar meu pênis. Imagino a tesoura na mão, a breve resistência da carne, e de repente o coto ensanguentado, o provável desmaio.

O toco, sobre o tapete. Pegajoso de sangue.

Por volta das onze horas, acordo novamente. Tenho duas tesouras, uma em cada cômodo. Eu as agrupo e as coloco sob alguns livros. É um esforço da vontade, provavelmente insuficiente. O desejo persiste, cresce e se transforma. Desta vez meu plano é pegar uma tesoura, enfiá-la nos meus olhos e arrancar. Especificamente no olho esquerdo, em um local que conheço bem, onde parece tão oco na órbita.

E então tomo uns calmantes, e tudo se arranja. Tudo se arranja⁵³⁶ (Houellebecq, 1994, p. 142-143).

No sonho, o personagem se excita com a ideia das mortes e dos utensílios empregados como arma dos crimes. Acordado, um impulso de automutilação vai da emasculação em direção à enucleação dos olhos, como o percurso edipiano atentatório à própria integridade, que inicia com uma conturbação sexual e termina com um arroubo de automutilação no momento paroxístico de clarividência e arrependimento.

Em *La carte*, algumas dessas sugestões feitas de forma sutil podem ser elencadas. Na primeira visita de Jed à casa de Houellebecq-personagem, este último o recebe e lança um comentário sobre a própria grama não aparada: “Eu não sei usar um cortador de grama [...] tenho medo de arrancar os dedos nas lâminas, parece que isso acontece muito

⁵³⁶ *Les armes du crime sont là, bien visibles: une scie à bois et un vilebrequin. Tout cela taché de sang, bien sûr. Et les crimes se multiplient. Toujours de vieilles femmes isolées dans leurs fermes. À chaque fois l'assassin, jeune et insaisissable, laisse ses outils de travail en évidence: parfois un burin, parfois une paire de sécateurs, parfois simplement une scie égoïne.*

Et tout cela est magique, aventureux, libertaire. [...]

À chaque fois, devant ces outils tachés de sang, je ressens au détail près les souffrances de la victime. Bientôt, je suis en érection. Il y a des ciseaux sur la table près de mon lit. L'idée s'impose: trancher mon sexe. Je m'imagine la paire de ciseaux à la main, la brève résistance des chairs, et soudain le moignon sanguinolent, l'évanouissement probable.

Le moignon, sur la moquette. Collé de sang.

Vers onze heures, je me réveille à nouveau. J'ai deux paires de ciseaux, une dans chaque pièce. Je les regroupe et je les place sous quelques livres. C'est un effort de la volonté, probablement insuffisant. L'envie persiste, grandit et se transforme. Cette fois mon projet est de prendre une paire de ciseaux, de les planter dans mes yeux et d'arracher. Plus précisément dans l'œil gauche, à un endroit que je connais bien, là où il apparaît si creux dans l'orbite.

Et puis je prends des calmants, et tout s'arrange. Tout s'arrange.

frequentemente⁵³⁷” (*Id.*, 2010, p. 134). Na segunda visita, o escritor deixa cair a garrafa de vinho e Jed insiste em juntar os pedaços, pois alguém poderia se cortar (p. 168). Isso acontece no espaço em que, dias depois, o escritor seria encontrado cortado em inúmeros pedaços espalhados por todo o cômodo. Esses indicativos sutis podem funcionar como um meio de criar a atmosfera de tensão envolvendo machucados que deslizam entre aqueles do cotidiano os de situações extremas, ou ainda, como uma forma de construir analogias entre o plano do corriqueiro e o do absurdo. Outro exemplo no mesmo romance é aquele em que Jed reflete sobre a possibilidade de o pai já ter se decidido a proceder à eutanásia, quando, lembrando a sua característica de resolver problemas de forma enérgica, teme que, “ainda esta vez, como fazia anteriormente quando encontrava um problema em uma obra, seu pai escolhesse *agir energeticamente*⁵³⁸” (Houellebecq, 2012, p. 334, grifo nosso). A expressão utilizada pelo personagem, “*trancher dans le vif*”, cuja tradução em português não dá conta da dubiedade, comporta a palavra *trancher*, fatiar, mas significa tomar uma atitude de forma rápida e enérgica, sendo metafórica e permitindo apreender seu sentido abstrato. Porém, o jogo de palavras fica posto, considerando o crime aterrador que se segue.

Formas mais explícitas também são aludidas nos romances aqui em análise, de modo a ilustrar seja experimentos artísticos transgressores, seja atrocidades cometidas por outros personagens, normalmente criminosos. Em *Plateforme*, romance que traz o detalhamento das terríveis sequelas do atentado terrorista que vitimou Valérie — entre membros decepados, rostos desfigurados, olhos perfurados e vísceras espalhadas a vários metros de seus corpos (*Id.*, 2001, p. 321-322) —, temos uma constante crítica a experimentos impetuosos das artes plásticas contemporâneas. No *vernissage* da exposição do artista plástico ficcional Bertrand Bredane, Valérie termina confrontada a um estudante que se imobiliza diante dela, “segurando na palma da mão um pau cortado, com os testículos ainda cobertos de pelos⁵³⁹” (*Id.*, 2001, p. 180).

Outros experimentos excêntricos são narrados, por exemplo, em *La possibilité*, como o caso de um alemão que devorou outro, não sem antes comer, junto com esse outro, o seu pênis frito com cebola (*Id.*, 2005a, p. 289-290). Outro caso relevante é o da religião *eloimita*, cujo profeta é encontrado morto na sua cama, nu, com a garganta cortada (*Ibid.*, p. 257), e cujas

⁵³⁷ « *Je ne sais pas me servir d'une tondeuse* », conclut-il. « *J'ai peur de me faire trancher les doigts par les lames, il paraît que ça arrive très souvent. [...]* ».

⁵³⁸ *Jed craignait que cette fois encore, comme il le faisait auparavant lorsqu'il rencontrait un problème sur un chantier, il ne choisisse de trancher dans le vif.*

⁵³⁹ *Un étudiant en médecine s'immobilisa devant elle, tenant dans sa paume une bite coupée, avec les testicules encore entourés de leurs poils.*

cerimônias mortuárias — voltadas ao despojo de cada cadáver de uma mesma pessoa, a cada clonagem — não tendo qualquer procedimento determinado pelo dogma, deixou os adeptos livres para realizar, inclusive, formas grotescas de destruição desses corpos:

Na cela de Rimini, o corpo de um adepto foi completamente esvaziado de seu sangue; os participantes se espalharam antes de comer seu fígado e seus órgãos sexuais. No de Barcelona, o sujeito pediu para ser pendurado em ganchos de açougueiro e depois deixado à disposição de todos; seu corpo ficou assim pendurado, numa adega, durante quinze dias: os participantes serviram-se, cortando uma fatia que geralmente comiam lá mesmo. Em Osaka, o adepto pediu que seu corpo fosse esmagado e compactado por uma prensa industrial, até que fosse reduzido a uma esfera de vinte centímetros de diâmetro, que seria então coberta por uma película de silicone transparente e poderia ser usada para jogar uma partida de boliche ; ele aparentemente foi um entusiasta do boliche durante sua vida⁵⁴⁰ (*Ibid.*, p. 339).

O protagonista, ao escutar a narração desses rituais, retruca que se trata de uma tendência geral da sociedade em direção à barbárie. Essa tendência iria se manter entre os humanos que permaneceram inalterados, os que não foram clonados e sobreviveram os séculos seguintes no mundo devastado, os quais Daniel²⁵ tem que confrontar quando abandona a sua cava com o seu cão, que é roubado e morto por eles: depois de o atravessar com uma flecha, “em um último gesto de crueldade, os selvagens lhe cortaram as orelhas [...] o corte era grosseiro, o sangue havia respingado em seu focinho e seu peito⁵⁴¹” (p. 430-431).

Além de histórias elencadas por personagens dentro dos romances como ilustração da barbárie, temos imagens de fragmentação do corpo que atravessam também os sonhos de personagens desassossegados, angustiados, como o sonho em que Bruno, transmutado em um porco, boia com seus companheiros suínos dentro de um gigantesco túnel com hélices enormes e cortantes cujo turbilhão os puxa para baixo e os dilacera:

Mais tarde, sua cabeça decepada estava em uma campina, afastada por vários metros pela boca do vórtice. Seu crânio havia sido dividido em dois verticalmente; no entanto, a parte intacta, colocada entre a grama, ainda estava consciente. Ele sabia que as formigas iriam gradualmente se introduzir na matéria cervical exposta para devorar os neurônios; ele afundaria, então, em uma inconsciência definitiva. Por enquanto, seu

⁵⁴⁰ *Dans la cellule de Rimini, le corps d'un adepte a été entièrement vidé de son sang ; les participants s'en sont barbouillés avant de manger son foie et ses organes sexuels. Dans celle de Barcelone, le type a demandé à être suspendu à des crocs de boucherie, puis laissé à la disposition de tous ; son corps est resté accroché comme ça, dans une cave, pendant quinze jours : les participants se servaient, en découpaient une tranche qu'ils mangeaient en général sur place. À Osaka, l'adepte a demandé à ce que son corps soit broyé et compacté par une presse industrielle, jusqu'à être réduit à une sphère de vingt centimètres de diamètre, qui serait ensuite recouverte d'une pellicule de silicone transparente et pourrait servir à disputer une partie de bowling ; il était paraît-il de son vivant un passionné de bowling.*

⁵⁴¹ *Dans un ultime geste de cruauté, les sauvages avaient découpé ses oreilles ; ils avaient dû procéder rapidement de peur que je ne les surprenne, la découpe était grossière, du sang avait éclaboussé son museau et son poitrail.*

único olho observava o horizonte. A superfície gramada parecia se estender até o infinito⁵⁴² (*Ibid.*, p. 136).

Em *Plateforme*, Michel tem uma espécie de delírio sonolento após tomar fortes soníferos, café e três medicamentos diferentes para gripe:

As formas moviam-se lentamente em um espaço restrito; eles emitiram um zumbido grave; talvez fossem equipamentos de construção ou insetos gigantes. Ao fundo, um homem armado com uma pequena cimitarra avaliava o seu gume com precaução; ele estava vestido com um turbante branco e calças largas. De repente, a atmosfera tornou-se vermelha e pegajosa, quase líquida; pelas gotas de condensação que se formavam diante dos meus olhos, percebi que um vidro me separava da cena. O homem estava agora no chão, imobilizado por uma força invisível. Os equipamentos de construção se reuniram ao seu redor; havia várias escavadeiras e um pequeno trator de esteiras. As escavadeiras ergueram os braços articulados e baixaram as pás sobre o homem, cortando imediatamente o seu corpo em sete ou oito partes; sua cabeça, porém, ainda parecia animada por uma vitalidade demoníaca, um sorriso maligno continuava a enrugar seu rosto barbudo. A escavadeira, por sua vez, avançou sobre o homem, sua cabeça estourou como um ovo; um jato de cérebro e ossos esmagados foi jogado no vidro, a poucos centímetros do meu rosto⁵⁴³ (*Id.*, 2001, p. 41).

A cabeça do personagem, que permanece animada mesmo separada do corpo, permite remeter a figuras mitológicas clássicas, como a Medusa e a Hidra de Lerna, uma permanecendo com sua cabeça viva após ser decepada e a outra que sobrevive mesmo que lhe cortem uma de suas cabeças, que se regeneram. Mas a figura da cabeça humana decepada ou a do acéfalo é central no imaginário modernista. Como ressalta Moraes:

Não foram poucas as razões que levaram a geração modernista a formular os parâmetros de uma “estética desumana”: primeiro, como oposição radical aos discursos humanistas que, na sua afirmação abstrata do homem, desconsideravam a singularidade concreta dos seres; segundo, como resposta às cenas de horror que se rotinizavam, evidenciando a falta de sentido de um mundo em que a ameaça de desintegração sugeria uma negação das forças vitais até então desconhecida. Por último, como reflexão sobre as fronteiras entre o humano e o inumano, dada a urgência histórica de repensar esses limites e, desse modo, criar possibilidades de reconsiderar a noção de totalidade e [...] de conferir um novo sentido à vida (Moraes, 2012, p. 89).

⁵⁴² *Plus tard sa tête coupée gisait dans une prairie, surplombée de plusieurs mètres par l'embouchure du vortex. Son crâne avait été séparé en deux dans le sens de la hauteur ; pourtant la partie intacte, posée au milieu des herbes, était encore consciente. Il savait que des fourmis allaient progressivement s'introduire dans la matière cervicale à nu afin d'en dévorer les neurones ; il sombrerait alors dans une inconscience définitive. Pour l'instant, son œil unique observait l'horizon. La surface herbeuse semblait s'étendre à l'infini.*

⁵⁴³ *Des formes bougeaient avec lenteur dans un espace restreint ; elles émettaient un bourdonnement grave ; il s'agissait peut-être d'engins de chantier, ou d'insectes géants. Dans le fond, un homme armé d'un cimeterre de petite taille en estimait le tranchant avec précaution ; il était vêtu d'un turban et d'un pantalon bouffant blancs. Tout à coup l'atmosphère devint rouge et poisseuse, presque liquide ; aux gouttelettes de condensation qui se formaient devant mes yeux, je pris conscience qu'une vitre me séparait de la scène. L'homme était maintenant à terre, immobilisé par une force invisible. Les engins de chantier s'étaient regroupés autour de lui ; il y avait plusieurs pelleteuses et un petit bulldozer à chenillettes. Les pelleteuses relevèrent leurs bras articulés et rabattirent avec ensemble leurs godets sur l'homme, tronçonnant aussitôt son corps en sept ou huit parties ; sa tête, cependant, semblait toujours animée d'une vitalité démoniaque, un sourire mauvais continuait à plisser son visage barbu. Le bulldozer avança à son tour sur l'homme, sa tête éclata comme un œuf ; un jet de cervelle et d'os broyés fut projeté sur la vitre, à quelques centimètres de mon visage.*

É nesse sentido que, observada a permanência desses traços na contemporaneidade, entendemos alguns dos exemplos do corpo fragmentado em Houellebecq como, por um lado, a permanência de uma postura horrorizada com as mazelas humanas e sua capacidade de crueldade e destruição e, por outro, o questionamento da fronteira entre o humano e o inumano, representado tanto pela relação orgânico-inorgânico, quanto pelo amálgama entre o humano e os outros animais. Tanto esse amálgama quanto o tema da cabeça decepada se encontram na cena que o comissário Jasselin encontra na casa de Houellebecq-personagem em *La carte*:

A cabeça da vítima estava intacta, cortada precisamente, colocada sobre uma das poltronas em frente à lareira, uma pequena poça de sangue se formara no veludo verde escuro; de frente para ele no sofá, a cabeça de um cachorro preto de grande porte também havia sido decepada com precisão. O resto era um massacre, uma carnificina sem sentido, pedaços, tiras de carne espalhadas pelo chão. Nem a cabeça do homem nem a do cachorro ficaram congeladas numa expressão de horror, mas sim de incredulidade e cólera. No meio dos pedaços de carne humana e canina misturadas, uma passagem intacta, de cinquenta centímetros de largura, conduzia à chaminé cheia de ossos aos quais ainda aderiam restos de carne. Jasselin entrou com cautela, pensando que provavelmente era o assassino quem havia criado aquela passagem, e se virou; de costas para a lareira, ele lançou um olhar circular sobre a sala de estar, que devia ter cerca de sessenta metros quadrados. Toda a superfície do tapete estava salpicada de gotas de sangue, que em alguns pontos formavam arabescos complexos. Os próprios pedaços de carne, de um vermelho que ficava enegrecido em alguns pontos, não pareciam dispostos ao acaso, mas seguindo padrões difíceis de decifrar, ele teve a impressão de estar na presença de um quebra-cabeça⁵⁴⁴ (Houellebecq, 2010, p. 277-278).

O posicionamento face a face da cabeça do escritor e a de seu cão, a equiparação das expressões dessas duas faces e, sobretudo, a mistura do restante dos dois corpos, evidenciam uma extrema equiparação entre o homem e o cão. Um indicador de afeição, sem dúvida, mas também uma forma de questionamento da superioridade humana que, diante da morte e do ponto de vista da materialidade do corpo, nada tem de diferenciado. Como sublinha Moraes, a ideia de centralidade do ser humano no universo começa a perder sentido ainda no século XVII, quando métodos de anatomia comparada revelaram a semelhança entre os corpos dos animais

⁵⁴⁴ *La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre ; lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol. Ni la tête de l'homme ni celle du chien n'étaient pourtant immobilisées dans une expression d'horreur, mais plutôt d'incrédulité et de colère. Au milieu des lambeaux de viandes humaine et canine mêlées, un passage intact, de cinquante centimètres de large, conduisait jusqu'à la cheminée emplies d'ossements auxquels adhéraient encore des restes de chair. Jasselin s'y engagea avec précaution, songeant que c'était probablement le meurtrier qui avait aménagé ce passage, et se retourna ; dos à la cheminée, il jeta un regard circulaire sur la salle de séjour, qui pouvait faire à peu près soixante mètres carrés. Toute la surface de la moquette était constellée de coulures de sang, qui formaient par endroits des arabesques complexes. Les lambeaux de chair eux-mêmes, d'un rouge qui virait par places au noirâtre, ne semblaient pas disposés au hasard mais suivant des motifs difficiles à décrypter, il avait l'impression d'être en présence d'un puzzle.*

e humanos, fazendo com que cientistas e filósofos passassem a questionar o antropocentrismo e a ideia de singularidade do humano (Moraes, 2012, p. 81).

Inversamente, a cena poderia remeter a uma superioridade do humano — nesse caso, do humano e seu cão, se considerarmos o pensamento do comissário Jasselin, para quem “o homem não fazia parte da natureza, ele tinha se elevado acima da natureza, e o cão, desde a sua domesticação, tinha sido também elevado acima dela⁵⁴⁵” (Houellebecq, 2010, p. 310). É interessante observar o jogo de aproximação que se faz em *Carte* entre o comissário Jasselin e seu cão Michou: o policial, após tentativas de ter um filho com sua mulher, descobre a oligospermia (p. 286 et seq.) que o torna estéril. Nas páginas seguintes, temos a narração da adoção de Michou e da terna relação que se constrói entre o casal e o filhote, até que se constata que os testículos de Michou não haviam descido, uma má formação provavelmente resultante, segundo os veterinários consultados, da idade muito avançada do seu genitor. Mesmo uma intervenção cirúrgica seria perigosa e quase impossível, o que abalou profundamente os seus donos:

Foi para eles um golpe terrível, muito mais do que havia sido a esterilidade do próprio Jasselin. Este pobre cachorrinho não apenas não teria descendentes, mas também não sentiria qualquer impulso ou satisfação sexual. Ele seria um cão diminuído, incapaz de transmitir a vida, desligado do chamamento elementar da raça, limitado no tempo — de maneira definitiva⁵⁴⁶ (Ibid., p. 292, grifo nosso).

Temos sublinhados alguns elementos relevantes nesta passagem. Primeiramente, o fato de a esterilidade do cão ser mais impactante para eles que a do próprio Jasselin, mas especialmente pelas razões que justificam essa reação: o fato de Michou não poder ter impulso ou satisfação sexual — embora isso certamente não faria diferença para ele. Mesmo o fato de ele não poder reproduzir e, assim, não poder dar continuidade à espécie, não parece ser tão importante quanto a primeira razão, inclusive porque esta última também se encontra em Jasselin.

Daniell, junto a Jasselin e Houellebecq-personagem — bem como o próprio Houellebecq-autor⁵⁴⁷ —, é uma das figuras mais ligadas ao seu cão, o que se reflete em algumas

⁵⁴⁵ *L’homme ne faisait pas partie de la nature, il s’était élevé au-dessus de la nature, et le chien, depuis sa domestication, s’était lui aussi élevé au-dessus d’elle.*

⁵⁴⁶ *Ce fut pour eux un coup terrible, bien plus que ne l’avait été la stérilité de Jasselin lui-même. Ce pauvre petit chien non seulement n’aurait pas de descendance mais ne connaîtrait aucune pulsion, ni aucune satisfaction sexuelle. Il serait un chien diminué, incapable de transmettre la vie, coupé de l’appel élémentaire de la race, limité dans le temps – de manière définitive.*

⁵⁴⁷ Cf.: CORNETTE; CYR. Michel Houellebecq, un homme et son chien ! *Le point*, jul.2019. Disponível em: https://www.lepoint.fr/debats/michel-houellebecq-un-homme-et-son-chien-02-07-2019-2322223_2.php Acesso em 15/02/2024.

de suas declarações que exaltam o animal em relação ao humano. Segundo ele, “o assassinato de um cão [o] teria chocado tanto quanto o de um homem, e talvez mais⁵⁴⁸” (Houellebecq, 2005a, p. 274). A bondade, a compaixão e a fidelidade que, para os humanos são como mistérios impenetráveis, estão, entretanto, “contidos no espaço limitado do invólucro corporal do cão⁵⁴⁹” (p. 76). É através dos cães, segundo ele, que “nós prestamos homenagem ao amor e à sua possibilidade. O que é um cão senão uma máquina de amar?⁵⁵⁰” (p. 177-178).

O cão, segundo essa acepção, junto ao humano, é um ser superior aos outros. A sua cabeça destacada e posicionada em evidência permite reportar a uma antiga aproximação com a figura do deus solar. Bataille, em uma análise da mutilação de Van Gogh, diz que, na relação antiga do ser humano com o ideal de formas solares, como os girassóis do pintor neerlandês, a mutilação intervém como um sacrifício: “ela representaria a intenção de se parecer perfeitamente a um termo ideal caracterizado muito geralmente, na mitologia, como deus solar, pelo rasgar e o arrancar de suas próprias partes⁵⁵¹” (Bataille, 1970, p. 262-263). Para o escritor e filósofo francês, “o princípio mesmo da cabeça é redução à unidade, redução do mundo a Deus⁵⁵²” (p. 469). A cabeça como única parte restante, desse modo, seria a exaltação daquele ser enquanto unidade do universo: ela é o todo concentrado e, nesse sentido, é Deus. Mas ela só tem executada essa concentração na medida em que é separada do corpo, o que se intensifica com a destruição deste, e que pode remeter a uma oposição entre Deus e o mundo. Este, de acordo com a lógica houellebecquiana e spengleriana, se dissolve, aquele permanece, embora morto.

O próprio Bataille nos dá o indicativo que pode sustentar esse binômio Deus-mundo quando indica, nessas mesmas formas mitológicas, a ideia de que os humanos desconhecem ou ignoram a Mãe-Terra, em que vivem, atingindo, assim, o Deus celestial:

É o desconhecimento da Terra, o esquecimento do astro sobre o qual eles vivem, a ignorância da natureza das riquezas, isto é, da incandescência que se encerra neste astro, que fez do homem uma existência à mercê das mercadorias que produz, cuja parte mais importante é dedicada à morte. [...] A Mãe-Terra permaneceu a velha

⁵⁴⁸ *L'assassinat d'un chien m'aurait choqué autant que celui d'un homme, et peut-être davantage.*

⁵⁴⁹ *La bonté, la compassion, la fidélité, l'altruisme demeurent donc près de nous comme des mystères impénétrables, cependant contenus dans l'espace limité de l'enveloppe corporelle d'un chien.*

⁵⁵⁰ *À travers les chiens nous rendons hommage à l'amour, et à sa possibilité. Qu'est-ce qu'un chien, sinon une machine à aimer ?*

⁵⁵¹ *La mutilation interviendrait normalement dans ces rapports ainsi qu'un sacrifice: elle représenterait l'intention de ressembler parfaitement à un terme idéal caractérisé assez généralement, dans la mythologie, comme dieu solaire, par le déchirement et l'arrachement de ses propres parties.*

⁵⁵² *Le principe même de la tête est réduction à l'unité, réduction du monde à Dieu.*

divindade ctônica, mas com as infinidades humanas, ela também fez desabar o deus do céu em um alvoroço sem fim⁵⁵³ (*Ibid.*, p. 472).

No exemplo que ora discutimos, temos o célebre escritor francês e o seu cão como figuras representativas dessa lógica. Mas ela pode ser mais bem exemplificada quando se trata, por exemplo, de um ente do Estado, como é o caso nos ataques dos *hackers* em *Anéantir*. O ministro da economia é o alvo no vídeo fabricado digitalmente:

Após alguns segundos durante os quais se via o ministro fechar brevemente os olhos e depois os reabrir, um dos homens acionava o gatilho. A lâmina descia em dois ou três segundos, a cabeça era cortada com um único golpe, um jato de sangue jorrava na bacia enquanto a cabeça rolava pela encosta gramada antes de parar bem na frente da câmera, a alguns centímetros da lente. Os olhos do ministro, bem abertos, refletiam agora uma imensa surpresa⁵⁵⁴ (Houellebecq, 2022, l. 175).

A grandiosidade dos outros ataques e as suas pautas de proporções internacionais e étnicas⁵⁵⁵ dão a esta cena o peso ontológico que os terroristas parecem querer imprimir. Seria possível vislumbrar, na ideologia desses terroristas, a inquietação diante de uma “existência universal, eternamente inacabada, acéfala, um mundo semelhante a uma ferida que sangra, criando e destruindo sem parar os seres particulares finitos”, como diz Bataille (1970, p. 473). Nesse sentido, completa o autor, é que “a universalidade verdadeira é morte de Deus⁵⁵⁶” (Loc cit.). Mas um outro elemento, mais evidente, merece atenção em um contexto de ataques à França metropolitana que se realizam, inclusive de forma espacial, no mapa: a referência indireta à Revolução Francesa, através da guilhotina.

É com a Revolução que se iniciam, inclusive na arte, as diversas referências a decapitação e outros desmembramentos, pela proliferação das imagens de guilhotinamentos que

⁵⁵³ *C'est la méconnaissance de la Terre, l'oubli de l'astre sur lequel ils vivent, l'ignorance de la nature des richesses, c'est-à-dire de l'incandescence qui est close dans cet astre, qui a fait de l'homme une existence à la merci des marchandises qu'il produit, dont la partie la plus importante est consacrée à la mort. [...] La Terre-mère est demeurée la vieille divinité chtonienne, mais avec les multitudes humaines, elle fait aussi s'écrouler le dieu du ciel dans un vacarme sans fin.*

⁵⁵⁴ *Après quelques secondes pendant lesquelles on voyait le ministre fermer brièvement les yeux, puis les rouvrir, l'un des hommes actionnait le déclic. La lame descendait en deux ou trois secondes, la tête était tranchée d'un seul coup, un flot de sang jaillissait dans la bassine pendant que la tête roulait le long de la pente herbeuse avant de s'immobiliser juste en face de la caméra, à quelques centimètres de l'objectif. Les yeux du ministre, grands ouverts, reflétaient maintenant une immense surprise.*

⁵⁵⁵ Como tratado anteriormente, os ataques terroristas foram organizados em torno do mapa da França, formando uma estrela de cinco pontas: o bombardeio de um navio porta-contentores repleto de importações chinesas; a explosão de um banco de esperma na Dinamarca; o afundo proposital de um navio cheio de imigrantes; o incêndio criminoso de uma empresa irlandesa de alta tecnologia que desenvolve equipamentos eletrônicos que se ligam aos neurônios humanos, visando à criação de seres híbridos; e um último atentado, que os investigadores preveem, graças às coordenadas baseadas no pentagrama, que seria em uma ilha na Croácia, pertencente a um magnata do ramo da informática considerado um guru do mercado financeiro ligado ao Vale do Silício.

⁵⁵⁶ *L'existence universelle, éternellement inachevée, acéphale, un monde semblable à une blessure qui saigne, créant et détruisant sans arrêt les êtres particuliers finis : c'est dans ce sens que l'universalité vraie est mort de Dieu.*

passam a preencher o imaginário das populações europeias, antes com um efeito positivo que negativo, pelo sentido que tinham de destruição deliberada do passado e suas tradições vistas como repressivas (NOCHLIN, 1994, p. 8). A Revolução dá início à era moderna e a guilhotina é entendida ela própria como signo de modernidade, por ser um equipamento que permitiu a padronização do ato, que tinha em sua tecnologia uma eficácia supostamente científica e um caráter de instantaneidade (*Ibid.*, p. 10). É interessante observar que, mesmo ela sendo, em *Anéantir*, antes um traço de arcaísmo, a eficácia de seu corte e a velocidade de seu funcionamento também são sublinhadas. O avanço tecnológico, nesse caso, está, na verdade, relacionado ao fato de tudo isso, guilhotina e guilhotinado, ser uma criação audiovisual de extremo realismo. Ou seja, esta guilhotina é avançada no plano de sua representação pictural.

Se, para Bataille, a mutilação de Van Gogh tem o sentido de sacrifício, o outro pólo de possibilidade, na abordagem de Nochlin da figuração revolucionária do corpo em pedaços, é o obsceno (Nochlin, 1994, p. 14-15). O grotesco forma um binômio com o sacral em relação a essa fragmentação. Não é precipitado apontar o polo do obsceno como tão ou mais premente em Houellebecq. Algumas figurações da fragmentação do corpo chegam a remeter a obras de artistas plásticos surrealistas, como Hans Bellmer (1902-1975). Quando o assassino de Houellebecq-personagem é descoberto, encontra-se em seu esconderijo uma verdadeira exposição de colagens feitas com corpos reais:

As quatro paredes da sala, medindo vinte por dez metros, eram quase inteiramente mobiliadas com prateleiras de vidro de dois metros de altura. Regularmente dispostas dentro dessas prateleiras, iluminadas por holofotes, estavam alinhadas monstruosas quimeras humanas. Sexos estavam enxertados em torsos, pequenos braços de fetos estendidos a prolongavam narizes, formando trombas. Outras composições eram magmas de membros humanos unidos, entrelaçados, suturados, circundando cabeças em caretas. Tudo isso foi preservado por meios desconhecidos para eles, mas as representações eram insuportavelmente realistas: os rostos cortados e muitas vezes enucleados estavam imobilizados em sorrisos atrozos de dor, coroas de sangue seco rodeavam as amputações⁵⁵⁷ (Houellebecq, 2010, p. 374).

As quimeras do assassino ultrapassam amplamente o desconforto gerado por *A boneca* (1935-1936) de Bellmer, não apenas pelo fato de se tratar de corpos reais, mas pela variedade de “peças” e o seu apelo realístico. O fato de se tratar de partes humanas conservadas com

⁵⁵⁷ *Les quatre murs de la pièce, de vingt mètres sur dix, étaient presque entièrement meublés d'étagères vitrées de deux mètres de haut. Régulièrement disposées à l'intérieur de ces étagères, éclairées par des spots, s'alignaient de monstrueuses chimères humaines. Des sexes étaient greffés sur des torsos, des bras minuscules de fœtus prolongeaient des nez, formant comme des trompes. D'autres compositions étaient des magmas de membres humains accolés, entremêlés, suturés, entourant des têtes grimaçantes. Tout cela était conservé par des moyens qui leur étaient inconnus, mais les représentations étaient d'un réalisme insoutenable : les visages taillés et souvent énucléés étaient immobilisés dans d'atroces rictus de douleur, des couronnes de sang séché entouraient les amputations.*

perfeição apontam para uma técnica efetivamente realizada para a conservação dos aspectos visuais e texturais dos tecidos humanos, permitindo, inclusive, a exibição em museus de corpos humanos inteiros e com partes internas expostas: a plastinação.

Figura 6 – La Poupée, Hanz Bellmer (1935 - 1936).



Fonte da fotografia: Georges Meguerditchian, Centre Pompidou (1996).⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/iNIjBCF> Acesso em 15/02/2024.

Figura 7 – The Torchbearer, Gunther von Hagens.



Fonte: The Touring Exhibitions (2015).⁵⁵⁹

O assassino de Houellebecq-personagem era cirurgião plástico: o corpo em pedaços era o seu material de trabalho. A fabricação desse “corpo máquina” (Queval, 2008) remete ao corpo que, ainda vivo, é transformado em objeto de experimentos clínicos que levaram ao apogeu o processo de objetivação do corpo (Moulin, 2011), o que nos remete novamente não apenas aos experimentos médicos e farmacológicos nos corpos, mas à intensa medicalização e controle do metabolismo e da anatomia do corpo generalizados no cotidiano das pessoas na atualidade. Entre a incapacidade que essas intervenções têm de solucionar os “problemas” da natureza orgânica do corpo e as intensas e constantes coerções para lançar mão delas, está um dos fatores geradores de angústia e de uma sensação de incapacidade de pertencimento, que também contribui para o sentimento de incapacidade de adesão à vida.

⁵⁵⁹ Disponível em: <http://touringexhibitions.org/the-world-of-body-worlds/> Acesso em 15/02/2024.

5.3.5 Desaparecer de si

“É difícil dizer por que, mas há pessoas que se agarram à vida e outras não⁵⁶⁰” (Houellebecq, 2022, l. 5050), medita Paul em relação ao irmão suicidado, Aurélien. Eis um exemplo da “separação” que personagens como este experienciam nos romances aqui em análise e que é um dos sentidos da fragmentação materializada no corpo. Os pedaços deslocados de suas bases denotam a incapacidade de aderência ao mundo, às outras pessoas e a si mesmo, como consequência da angústia que é viver e da agonia que é morrer, na visão desses personagens.

Fragmentar-se é, também, uma forma de desaparecer, de se ausentar do mundo, de se furtar à existência, de morrer sem morrer, como forma de sobrevivência diante dessas mazelas — ou de morrer efetivamente, escolhendo se ausentar, desvanecer. Como ressalta David Le Breton,

Às vezes, a depressão, o *burnout*, o colapso do vínculo significativo com os outros e com sua própria existência destroem todo narcisismo, e o indivíduo não consegue se agarrar a seu corpo e se deixa dolorosamente levar. O sentido desaparece, o vazio se fecha em um si expurgado, mas ainda não é a morte. Não é apenas o corpo que se coloca provisoriamente em suspenso, mas o indivíduo todo e, especialmente, seus pensamentos, seus investimentos, sua relação com o mundo. O universo das representações que permanentemente o atravessa é interrompido ou se embaralha, a mediação do sentido se abranda. Ele desaparece no *blank* (em inglês, espaço desocupado, vazio). Ele mantém sua existência como uma página em branco para não se perder ou correr o risco de ser envolvido, atingido pelo mundo (Le Breton, 2018, p. 14).

O *branco* surge como uma paradoxal “vontade de impotência” (*Ibid.*, p. 15), como única saída possível na relação de desajuste com o “universo de supremacia que se impõe na ambiência de nossas sociedades neoliberais”. O viver, nesse contexto, passa a ser buscar a ausência quando o mundo procura desenfreadamente sensações, construir aparências, acumular bens e informações (*Loc. cit.*). O *branco* permite, então, isolar-se das exigências desse mundo, passar a “ver o mundo da outra margem” (*Ibid.*, p. 16).

Viver no *branco* é ausentar-se da existência sem necessariamente suspender a presença. Mas há diversas formas de desaparecer efetivamente como expressão dessa postura, como a partida alhures definitiva ou passageira, viagens, o sono, as drogas e outras formas de alteração da consciência, por exemplo. Propomos aqui um breve passeio entre as formas de

⁵⁶⁰ *C'est difficile de dire pourquoi, mais il y a des gens qui s'accrochent et d'autres non.*

desaparecimento observadas entre os protagonistas houellebecquianos que nos encaminham para o seu desvanecer ao final de cada romance.

O indivíduo que “recusa qualquer reconhecimento social, existe no meio dos outros como um fantasma, como a sombra separada de sua pessoa” (Le Breton, 2018, p. 23) é figura central na ficção houellebecquiana. O Michel de *Plateforme* é um exemplo relevante, em sua postura introspectiva e desabusada, avessa a interações profundas ou demoradas com as pessoas à sua volta, até que Valérie insistisse na tentativa de conexão com ele. Acontece o mesmo com Jed Martin, Florent-Claude, Michel Djerzinski e o protagonista de *Extension*. Mais que um simples temperamento, esses exemplos denotam uma aversão importante à ideia de socialização, uma espécie de desajuste com o mundo ao redor. Em alguns deles, o “desejo de retirada do vínculo social [se dá] quando todo significado se subtrai e o prazer de viver se aniquila” (Le Breton, 2018, p. 26).

Como observa Le Breton em relação a esses indivíduos em vias de desaparecimento, há uma “neutralização radical de toda afetividade, uma desvitalização que está claramente além da ligeira reserva que se impõe na vida cotidiana para se preservar dos outros” (*Ibid.*, p. 34). E o desaparecer, então, se configura de formas tão variadas quanto houver espaços que o possibilitem. A mendicância é uma delas (*Ibid.*, p. 32), o que nos remete ao protagonista de *Extension*, em um de seus arroubos de locomoção, que sai andando pelas ruas de madrugada entre os “arruaceiros e semi mendigos. Criaturas imundas e malignas, brutais, perfeitamente estúpidas, que vivem no sangue, no ódio e nos seus próprios excrementos⁵⁶¹” (Houellebecq, 1994, p. 130) e vaga entre eles durante toda a madrugada, chegando a provocá-los retirando todo o dinheiro da sua conta em um caixa eletrônico próximo a eles.

Esses personagens em estado de anedonia⁵⁶² demonstram um distanciamento, uma lassidão, atitudes de risco, são indivíduos que não querem mais se incomodar, embora não tenham necessariamente desejo de morrer (Le Breton, 2018, p. 34; 151). É a negação da *vontade de vida* de que trata Schopenhauer: é o mero ato do não querer (Schopenhauer, 2019, p. 102). Mesmo não se tratando necessariamente, nesses casos, de morrer efetivamente, essa atitude

⁵⁶¹ *Le bâtiment, la nuit, est envahi par une bande de zonards et de semi-clochards. Des créatures crasseuses et méchantes, brutales, parfaitement stupides, qui vivent dans le sang, la haine et leurs propres excréments.*

⁵⁶² “A anedonia é a capacidade reduzida de ter prazer resultante de estímulos positivos, ou degradação na lembrança do prazer anteriormente vivido” (DSM, 2014, p. 87); “déficits na capacidade de sentir prazer ou se interessar pelas coisas (p. 779). “A anedonia é uma faceta do domínio amplo do traço de personalidade DISTANCIAMENTO” (p. 818). Ela é, junto com a ansiedade, o retraimento e a evitação da intimidade, um sintoma de “Transtorno da Personalidade Evitativa” descrito na psicologia.

representa, em muitos casos, uma forma de antecipar um sentimento de finitude, a partir de uma vivência “sob o fio da navalha, sempre em face do pesadelo de desaparecer para sempre. [...] Quando o sentido não sustenta mais a pessoa, ela só pode incansavelmente cair; mas, enquanto cai, ainda está viva” (Le Breton, 2018, p. 72). Assim, sua presença no mundo é marcada por um ensimesmamento. O corpo é, aí, como “um refúgio, um lugar sem lugar para o indivíduo se dissolver, para não fazer mais sua parte, um meio de enclausurar-se nas profundezas da própria carne fechando a consciência por dentro e por fora” (p. 125). O desaparecer dentro de si mesmo é um esconder-se na cápsula corpórea, observando o exterior pelas pequenas brechas dos sentidos, sendo notado o mínimo possível.

São os personagens masculinos de Houellebecq que realizam esse fechamento em si mesmos, com raras exceções, como Annick, a moça com quem Bruno (*Particules*) mantinha uma relação sexual desigual se mantinha fechada em seu apartamento até que ele viesse ter com ela, deixando-a em seguida. Mas o desaparecer pode ser, também, realizado de forma literal, como o “abandono” de Myriam a François (*Soumission*), que vai morar em Israel com os pais, mesmo tendo meios de permanecer em Paris, e inicia uma nova relação no Oriente.

O desaparecer factual pode ser algo planejado, executado com esmero, como cogita fazer Florent-Claude, que, após sua decepção com Yuzu, assiste por acaso a um documentário na televisão, no qual uma solução lhe aparece:

O documentário, intitulado “Desaparecimentos voluntários”, reconstruía a trajetória de diferentes pessoas que um dia, de forma totalmente imprevisível, haviam decidido cortar relações com a família, os amigos, a profissão: um rapaz que, numa manhã de segunda-feira, no seu caminho para o trabalho, abandonou o carro no estacionamento da estação e pegou o primeiro trem, deixando ao acaso a escolha do destino; outro que, depois de uma noite, em vez de voltar para casa, alugou um quarto no primeiro hotel que encontrou antes de vagar durante meses por diferentes hotéis parisienses, mudando de endereço a cada semana.

Os números eram impressionantes: mais de doze mil pessoas na França, a cada ano, optavam por desaparecer, abandonar a família e começar uma nova vida, às vezes do outro lado do mundo, às vezes sem mudar de cidade. [...] Todos os artigos online na Internet insistiam [...] em um ponto já bem ressaltado pelo documentário: na França, qualquer pessoa adulta era livre para “ir e vir”, o abandono familiar não constituía um delito. [...] Era surpreendente que, num país onde as liberdades individuais tendiam ano a ano a serem restringidas, a legislação tivesse mantido esta, fundamental, e mesmo mais fundamental aos meus olhos, e filosoficamente mais perturbadora, que o suicídio⁵⁶³ (Houellebecq, 2019, p. 57-58).

⁵⁶³ *Le documentaire, intitulé « Disparus volontaires », reconstituait le parcours de différentes personnes qui un jour, de manière totalement imprévisible, avaient décidé de couper les ponts avec leur famille, leurs amis, leur profession : un type qui, un lundi matin, en se rendant à son travail, avait abandonné sa voiture sur le parking d’une gare et pris le premier train, laissant au hasard le choix de sa destination ; un autre qui, au sortir d’une soirée, au lieu de rentrer chez lui, avait pris une chambre dans le premier hôtel venu avant d’errer pendant des mois dans différents hôtels parisiens, changeant d’adresse chaque semaine.*

Nesse sentido, Michel Djerzinski, protagonista de *Particules*, nos aparece como um avatar do físico italiano Ettore Majorana (1906-1959), importante pesquisador da física subatômica — a física de partículas — que teve a morte presumida após seu desaparecimento minuciosamente arquitetado (Klein, 2013). No romance de Houellebecq, esse desaparecimento não deixa pistas de um planejamento, ao contrário: os adeptos de Djerzinski preferem a versão de uma entrada no mar. O romance inicia remetendo, de passagem, ao seu “desaparecimento”, mantendo a dubiedade do termo — entre retirar-se e morrer. Ao final, o desaparecer revela-se como morte:

Hoje acreditamos que Michel Djerzinski encontrou a morte na Irlanda, ali mesmo onde escolhera viver os seus últimos anos. Acreditamos também que, uma vez concluída a sua obra, sentindo-se desprovido de qualquer apego humano, ele escolheu morrer. [...] Acreditamos hoje que Michel Djerzinski entrou no mar⁵⁶⁴ (Houellebecq, 1998b, p. 304).

Desaparecer assim, de forma planejada, e possivelmente buscando uma nova vida alhures é comparável com o final da história de François, em *Soumission*, embora com uma inversão: ele não se ausenta do espaço e do entorno social para buscar um outro lugar, com nova configuração, para reiniciar a vida; é o espaço ao seu redor que se transforma severamente. Ele se desloca, foge de Paris durante o conturbado processo político que levaria a França a um sistema social completamente novo. Mas, de retorno, bastou-lhe aderir ao novo sistema, aceitar de volta o cargo na universidade, casar-se com as duas mulheres oferecidas a ele e, assim, recomeçar uma vida do início, sem ter “nada por que se arrepender⁵⁶⁵” (*Id.*, 2015, p. 315).

A reflexão sobre a morte em uma proximidade com o mar acontece também ao final de *La possibilité*, em que Daniel²⁵, depois de ter abandonado sua cava na devastada França e caminhado pelo deserto onde hoje fica o Mar Mediterrâneo, até a antiga ilha de Lanzarote, encontra “aquilo que os homens chamavam de mar, e que eles consideravam como o grande consolador, como o grande destruidor também, aquele que erode, que põe fim com ternura⁵⁶⁶”

Les chiffres étaient impressionnants : plus de douze mille personnes, en France, chaque année, choisissaient de disparaître, d'abandonner leur famille et de refaire leur vie, parfois à l'autre bout du monde, parfois sans changer de ville. [...] Tous les articles en ligne sur Internet insistaient [...] sur un point déjà bien mis en avant par le documentaire : en France, toute personne majeure était libre « d'aller et de venir », l'abandon de famille ne constituait pas un délit. [...] Il était stupéfiant que, dans un pays où les libertés individuelles avaient d'année en année tendance à se restreindre, la législation ait conservé celle-ci, fondamentale, et même plus fondamentale à mes yeux, et philosophiquement plus troublante, que le suicide.

⁵⁶⁴ *Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski a trouvé la mort en Irlande, là même où il avait choisi de vivre ses dernières années. Nous pensons également qu'une fois ses travaux achevés, se sentant dépourvu de toute attache humaine, il a choisi de mourir. [...] Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer.*

⁵⁶⁵ *Je n'aurais rien à regretter.*

⁵⁶⁶ *C'était donc cela que les hommes appelaient la mer, et qu'ils considéraient comme la grande consolatrice, comme la grande destructrice aussi, celle qui érode, qui met fin avec douceur.*

(*Id.*, 2005a, p. 446). Diante desse mar, ele reflete sobre os vários anos que ainda viveria até que o seu corpo neo-humano se degradasse e lhe chegasse o momento da morte. Daniel25 é um desaparecido por excelência: em um mundo devastado, parte da humanidade tendo evoluído ao longo de alguns milênios de forma artificial, trancando-se individualmente, cultivando a mente e reconstituindo todas as suas existências anteriores, a cada clonagem; a relação que mantêm é exclusivamente virtual, a religião, a da Irmã suprema, praticada também individual e solitariamente; um dia, ele apenas deixa a sua cava e vai caminhar longuíssimas distâncias, depois, se põe a esperar perecer no ambiente devastado ao seu redor:

Restava-me talvez sessenta anos de vida; mais de vinte mil dias que seriam idênticos. Eu evitaria o pensamento, assim como evitaria o sofrimento. As armadilhas da vida ficaram para trás; eu havia entrado agora em um espaço pacífico do qual somente o processo letal me afastaria.

Eu me banhava durante muito tempo, tanto sob o sol como sob a luz das estrelas, e não sentia nada além de uma leve sensação escura e nutritiva. A felicidade não era um horizonte possível. O mundo havia traído. Meu corpo me pertencia por um breve lapso de tempo; eu nunca alcançaria o objetivo designado. O futuro estava vazio; ele era a montanha. Meus sonhos foram povoados de presenças emocionais. Eu estava, não estava mais. A vida era real⁵⁶⁷ (*Ibid.*, p. 447).

No caso da morte efetiva, como acontece neste exemplo, o desaparecer que a antecipa também é marcado pelo fechamento em si. O indivíduo precisa, por força das convenções contemporâneas de afastamento completo e sistemático do percurso até a morte, ausentar-se, ou dissimular todo indício do morrer, seja aqueles físicos, seja os psicológicos. Como sublinha Michel em *Plateforme*, “mesmo no hospital, e até no seu leito de morte, a pessoa está condenada a interpretar sua comédia⁵⁶⁸” (*Id.*, 2001, p. 331). A mesma obrigação de dissimular sua própria agonia é tratada por Paul em *Anéantir*:

No momento em que ela passou pela porta da sala, Paul teve a sensação muito clara, até a certeza, de que nunca mais veria Cécile – nem Hervé, muito menos Anne-Lise. Ele não voltaria a ver muita gente nesta terra, e a cada vez faria de tudo para não dar a impressão de uma despedida, em nenhum momento se desviaria de uma atitude razoavelmente otimista e até bem-humorada, agiria como todo mundo, esconderia sua própria agonia⁵⁶⁹ (Houellebecq, 2022, l. 6610).

⁵⁶⁷ *Il me restait peut-être soixante ans à vivre ; plus de vingt mille journées qui seraient identiques. J'évitais la pensée comme j'évitais la souffrance. Les écueils de la vie étaient loin derrière moi ; j'étais maintenant entré dans un espace paisible dont seul m'écarterait le processus létal.*

Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide ; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle.

⁵⁶⁸ *Même à l'hôpital, et jusque sur son lit de mort, on est condamné à jouer la comédie.*

⁵⁶⁹ *Au moment où elle franchit la porte de la salle, Paul eut la sensation très nette, la certitude même, qu'il ne reverrait jamais Cécile – ni Hervé, Anne-Lise encore bien moins. Il ne reverrait plus beaucoup de gens sur cette terre, et à chaque fois il ferait tout pour éviter de donner l'impression d'un adieu, il ne se départirait à aucun moment d'une attitude raisonnablement optimiste et même humoristique, il ferait comme tout le monde, il dissimulerait sa propre agonie.*

Esconder-se para morrer, segundo a reflexão do protagonista que aguarda o seu próprio desaparecimento, é um ato comum na grande maioria dos animais — mesmo os que fazem parte de uma espécie de alta socialização — e diz respeito à “voz da natureza em sua grande sabedoria imemorial⁵⁷⁰” (*Ibid.*, l. 6634). Mas esse esconder-se é consideravelmente antecipado na vida desses personagens, bem como sua lenta queda em direção a um estado psicológico de aniquilamento. Bruno, o irmão de Djerzinski, termina internado em uma clínica psiquiátrica sem esperar “nada mais da sucessão dos dias⁵⁷¹” (*Id.*, 1998b, p. 294). O protagonista de *Extension*, cuja degradação psicológica é acompanhada pari passu pelo leitor, deixa em suspenso o sentido da sua entrada na floresta e sua precipitação ao centro do abismo: “Eu sinto minha pele como uma fronteira, e o mundo exterior como um esmagamento. A impressão de separação é total; eu sou agora prisioneiro em mim mesmo. Ela não acontecerá, a fusão sublime; o objetivo da minha vida falhou⁵⁷²” (*Id.*, 1994, p. 155). Tudo o que podemos dizer é que ele “desaparece”, sem sabermos ao certo em qual dos dois sentidos, ou por quanto tempo.

O abismo aparece aí como limite entre a vida e a morte. Manter-se nele é como ficar em suspenso nesta fronteira. O romance não apenas finda com a sugestão do falecimento, ele também suspende a narração no ponto exato da vacilação na fronteira, eternizando esse viver à beira da morte, como Paul Raison, que acometido pelo câncer, se vê à borda do precipício:

Porém, a morte logo chegaria, não poderia mais haver dúvidas sobre isso agora; mas ele sentia que ainda não conseguia se aproximar dela, não além de um certo limite. Era como se ele caminhasse constantemente à beira de um precipício e de vez em quando perdesse o equilíbrio. Ele sentia primeiro a queda terrivelmente prolongada, o terror que lhe tirava o fôlego à medida que se aproximava do momento do esmagamento. Então ele tinha a impressão de vivenciar o impacto, os órgãos internos explodindo, os ossos quebrados perfurando a pele, o crânio se transformando em uma poça de cérebro e sangue; mas tudo isso ainda não era a morte, era a antecipação dos sofrimentos que deveriam, parecia-lhe, necessariamente a preceder. A própria morte poderia ter sido a próxima etapa, aquela na qual os pássaros de passagem bicam e devoram a carne, começando pelos globos oculares, até a medula dos ossos quebrados; mas ele nunca havia chegado tão longe, ele se recompunha no último momento e começava a caminhar novamente ao longo do precipício⁵⁷³ (Houellebecq, 2022, l. 7352).

⁵⁷⁰ *Ainsi parlait la voix de la nature dans sa sagesse immémoriale.*

⁵⁷¹ *Il n’attendait plus rien de la succession des jours.*

⁵⁷² *Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L’impression de séparation est totale; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n’aura pas lieu, la fusion sublime; le but de la vie est manqué.*

⁵⁷³ *La mort serait pourtant bientôt là, cela ne pouvait plus faire de doute maintenant ; mais il avait l’impression de ne toujours pas pouvoir l’approcher, pas au-delà d’une certaine limite. C’était comme s’il marchait en permanence à la lisière d’un précipice, et que de temps en temps il perdait l’équilibre. Il ressentait d’abord la chute affreusement étirée, la terreur qui lui coupait le souffle à mesure qu’il approchait de l’instant de l’écrasement. Puis il avait l’impression de vivre l’impact, les organes internes qui explosent, les os brisés qui transpercent la peau, le crâne qui se transforme en une flaque de cervelle et de sang ; mais tout cela n’était pas encore la mort, c’était l’anticipation des souffrances qui devaient, lui semblait-il, nécessairement la précéder. La*

Paul, mesmo dizendo acreditar na capacidade de cura da radioterapia, não deixa dúvidas de que iria morrer efetivamente em breve, embora a narrativa não chegue a esse momento — teria ele ainda vivido meses ou anos? Esse fator da morte efetivamente iminente se encontra precisamente no último romance, em cujos agradecimentos o autor deixa a sugestão, remetendo ao ofício de escritor, de que “é hora de parar” (*Id.*, 2022, l. 6630). Contrariamente, os outros protagonistas não estão em estado terminal com alguma doença, não estão próximos à finitude do ponto de vista da saúde física ou de uma condenação ou jura de morte. O percurso deles nessa direção é psicológico e meramente sugestivo, mesmo que através de metáforas materiais, como é o caso do protagonista de *La carte*, que, isolado há anos em sua propriedade fortemente cercada, produz o seu último trabalho que, de acordo com o narrador, faz com que um

sentimento de desolação (se apodere) de *nós* à medida que as representações dos seres humanos que haviam acompanhado Jed Martin durante sua vida terrestre se desintegram sob o efeito das intempéries, depois se (decomponham e partam) em farrapos⁵⁷⁴, parecendo, nos últimos vídeos, se constituir o símbolo do aniquilamento generalizado da espécie humana. Elas afundam, parecem se debater um instante antes de serem estufadas pelas camadas sobrepostas de plantas. Depois tudo se acalma, não há mais nada além das ervas agitadas pelo vento. O triunfo da vegetação é total⁵⁷⁵ (*Id.*, 2010, p. 413).

O desaparecimento de Michel em *Plateforme* é semelhante. Isolado em uma praia desértica a escrever um livro sobre a sua vida que deixa a sugestão de ser o próprio romance que temos em mãos, ele termina envolto na amargura pela terrível morte de Valérie, tendo ele próprio se tornado apenas “um apego” a ela: “De natureza transitória, eu me apeguei a uma coisa transitória, conforme a minha natureza⁵⁷⁶” (*Id.*, 2001, p. 333). E afirmando que, quando a vida amorosa termina, é toda a vida que se torna algo de certo modo convencional e forçado: “Mantém-se uma forma humana, os comportamentos habituais, uma espécie de estrutura; mas

mort en elle-même aurait peut-être été l'étape suivante, celle où les oiseaux de passage becquettent et dévorent les chairs, en commençant par les globes oculaires, jusqu'à la moelle des os brisés ; mais il n'arrivait jamais jusque-là, il se reprenait au dernier moment, et recommençait à cheminer le long du précipice.

⁵⁷⁴ O termo *lambeau*, em francês, significa tanto um farrapo, um pedaço de tecido rasgado, quanto um pedaço de carne arrancado. Em *Anéantir*, um dos livros que Paul lê e comenta, em sua reclusão durante o tratamento do câncer na mandíbula, é o romance autobiográfico *Le lambeau*, de Philippe Lançon (2018), que narra a recuperação e o processo de reconstrução facial do escritor após ter o rosto metralhado no ataque ao Charlie Hebdo em 2015.

⁵⁷⁵ *Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total.*

⁵⁷⁶ *Je n'étais qu'un attachement. De nature transitoire, je m'étais attaché à une chose transitoire, conformément à ma nature – tout cela n'appelait aucun commentaire particulier.*

o coração, como se diz, não está mais lá⁵⁷⁷” (*Ibid.*, p. 348). Tendo renunciado à vida (p. 349) e chegando ao final da escrita de seu livro, ele se imagina morrendo no meio da noite, tendo o corpo encontrado pelos autóctones tailandeses em poucos dias — pelo mau cheiro que exalaria rapidamente, dado o calor — e sendo identificado pelo governo francês. As últimas palavras do texto estacionam nessa conjectura prática: “Uma certidão de óbito será lavrada, uma caixa assinalada num arquivo de estado civil, muito longe de lá, na França. Alguns vendedores ambulantes, acostumados a me ver no bairro, abaixarão a cabeça. Meu apartamento será alugado para um novo morador. Eu serei esquecido. Serei esquecido rapidamente⁵⁷⁸” (p. 351).

A mesma melancolia pode ser observada ao final de *Sérotonine*, em que Florent-Claude, findando a narrativa pela mesma frase inicial “é um pequeno comprimido branco, oval, divisível⁵⁷⁹” (*Id.*, 2019, p. 7; 348), referindo-se ao antidepressivo que “não dá nenhuma forma de felicidade, nem mesmo de alívio real, [...] transformando a vida em uma sucessão de formalidades, [...] [ajudando] os homens a viver, ou pelo menos a não morrer – durante um certo tempo⁵⁸⁰” (*Loc. cit.*). Entretanto, a morte termina se impondo:

A armadura molecular rompe-se, o processo de desintegração retoma o seu curso. É sem dúvida mais rápido para quem nunca pertenceu ao mundo, que nunca pensou em viver, nem em amar, nem em ser amado; aqueles que sempre souberam que a vida não estava ao seu alcance. Estes, e há muitos deles, não têm, como se diz, nada do que se arrender; eu não estou na mesma situação⁵⁸¹ (*Loc. cit.*).

Um pouco surpreendentemente, é a Deus que remete esse protagonista no final desse penúltimo romance de Houellebecq. Segundo ele,

Deus cuida de nós, na realidade, pensa em nós a cada instante e nos dá diretivas às vezes muito precisas. Esses impulsos de amor que afluem nos nossos peitos até nos tirar o fôlego, essas iluminações, esses êxtases, inexplicáveis se considerarmos nossa natureza biológica, nosso status de simples primatas, são sinais extremamente claros. E eu compreendo, hoje, o ponto de vista de Cristo, sua irritação repetida diante do endurecimento dos corações: eles têm todos os sinais, e eles não se dão conta. Será que é preciso realmente, adicionalmente, que eu dê a vida por esses miseráveis? Será que é preciso realmente ser, a esse ponto, explícito?

⁵⁷⁷ *Lorsque la vie amoureuse est terminée, c'est la vie dans son ensemble qui acquiert quelque chose d'un peu conventionnel et forcé. On maintient une forme humaine, des comportements habituels, une espèce de structure ; mais le cœur, comme on dit, n'y est plus.*

⁵⁷⁸ *Un acte de décès sera établi, une case cochée dans un fichier d'état civil, très loin de là, en France. Quelques vendeurs ambulants, habitués à me voir dans le quartier, hocheront la tête. Mon appartement sera loué à un nouveau résident. On m'oubliera. On m'oubliera vite.*

⁵⁷⁹ *C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable.*

⁵⁸⁰ *Il ne donne aucune forme de bonheur, ni même de réel soulagement, son action est d'un autre ordre : transformant la vie en une succession de formalités, il permet de donner le change. Partant, il aide les hommes à vivre, ou du moins à ne pas mourir – durant un certain temps.*

⁵⁸¹ *L'armure moléculaire se fendille, le processus de désagrégation reprend son cours. C'est sans doute plus rapide pour ceux qui n'ont jamais appartenu au monde, qui n'ont jamais envisagé de vivre, ni d'aimer, ni d'être aimés ; ceux qui ont toujours su que la vie n'était pas à leur portée. Ceux-là, et ils sont nombreux, n'ont, comme on dit, rien à regretter ; je ne suis pas dans le même cas.*

Parece que sim⁵⁸² (p. 349).

A menção ao sacrifício de Cristo, embora seja uma grande e importante referência em termos de morte, desvia o foco da sua reflexão sobre o próprio desaparecer, que é suspensa e permanece em uma imprecisão sugestiva. Ela parece, então, apenas uma menção passageira a um acontecimento previsto para um futuro posterior, que colocará fim à estabilidade garantida pelo medicamento.

Sérotonine é sucedido por *Anéantir*, que pode ser considerado uma narrativa conciliatória, esperançosa e até mesmo otimista. Essa espécie de conciliação religiosa com o deus cristão pode ser vista como um prenúncio dessa tentativa de sair do campo da percepção essencialista e amargurada dos grandes problemas da contemporaneidade e adentrar o campo da esperança, como um esboço de fé. Afinal, como vimos acima, segundo a visão de Florent-Claude sobre si mesmo, ele não faz parte daqueles que nunca pertenceram ao mundo e nunca imaginaram viver, nem amar, nem ser amados. Ele é alguém que, sob controle, é capaz e digno desse amor.

⁵⁸² *Dieu s'occupe de nous en réalité, il pense à nous à chaque instant, et il nous donne des directives parfois très précises. Ces élans d'amour qui affluent dans nos poitrines jusqu'à nous couper le souffle, ces illuminations, ces extases, inexplicables si l'on considère notre nature biologique, notre statut de simples primates, sont des signes extrêmement clairs.*

Et je comprends, aujourd'hui, le point de vue du Christ, son agacement répété devant l'endurcissement des cœurs : ils ont tous les signes, et ils n'en tiennent pas compte. Est-ce qu'il faut vraiment, en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? Est-ce qu'il faut vraiment être, à ce point, explicite ? Il semblerait que oui.

CONCLUSÃO

A presente tese se dedica ao estudo dos oito romances de Michel Houellebecq em uma abordagem comparatista, com o intuito de lançar luz sobre diversos aspectos da sua escritura em relação ao corpo como eixo central das reflexões, diálogos filosóficos, sociológicos e literários, bem como da própria construção literária dos personagens e da estrutura narrativa. O trabalho do autor com o corpo é patente e se produz em diferentes camadas, através de diversos mecanismos discursivos, entre os quais a metáfora e a metonímia têm primazia. O corpo é explorado, em sua escritura, de forma profunda e recorrente, em especial no que diz respeito às ideias de completude e incompletude desse corpo, que é posto sob um olhar minucioso, tem analisadas a sua textura, a sua firmeza e o seu caráter central e incontornável. A partir daí, o corpo passa a ter exploradas a sua efemeridade, sua fragilidade, sua flacidez, sua degradação até atingir a sua efetiva fragmentação, entre dissoluções e amputações, perdendo a sua inteireza e, com isso, afetando profundamente a própria existência.

Os protagonistas de cada romance, homens brancos com idade próxima aos quarenta anos, tecem comentários apreciativos, por exemplo, em relação aos corpos das mulheres com quem se relacionam. A depender do personagem, essa apreciação é mais ou menos objetificante e até depreciativa. Bruno, de *Particules* (1998b), por exemplo, que é um protagonista problemático no que concerne a relação com outras pessoas e com a própria sexualidade, vê no corpo de uma parceira sexual diversos defeitos a se “corrigir” (Houellebecq, 1998b, p. 181). Outros personagens, como Michel em *Plateforme* (2001), embora comentem esteticamente os corpos de suas parceiras, demonstram disponibilidade para os aceitar em sua variedade de formas.

Mas além da apreciação estética, o trabalho com o corpo é realizado de modo a sustentar os discursos e as teorias que o autor produz em suas obras, bem como a estruturar a própria narrativa. Em *Anéantir* (2022), por exemplo, o foco narrativo é dividido em três linhas, entre as quais duas são repentinamente abandonadas no meio do romance depois que o protagonista, Paul Raison, descobre um câncer na mandíbula que o levará a um tratamento debilitante. A partir daí, o enredo se restringe à esfera familiar de Paul, acompanhando a degradação inclusive material de seu corpo, quando da putrefação das partes afetadas da mandíbula, que ele escolhera não extrair cirurgicamente, tentando evitar se tornar alguém “diminuído” (*Id.*, 1998b, p. 248). O enredo segue esse processo até a aproximação de sua morte e os acontecimentos envolvendo o seu pai, Édouard Raison, que sofrera um acidente vascular cerebral e passou a depender completamente da mulher e dos filhos, o que os aproximou especialmente. Nesse caso, é crucial

para a trama o fato de Édouard ter ficado com o corpo paralisado e, com isso, incapaz de falar, já que ele detinha informações que poderiam ajudar a desvendar e impedir parte dos atentados terroristas que vinham sendo perpetrados contra a França, uma das linhas narrativas que é abandonada e cuja resolução não é contada.

O tema da incomunicabilidade e o fato de essa abrupta limitação do personagem passar a constituir o conflito reforça a presença do corpo na centralidade da obra, sublinhando-se as suas limitações e a sua perecibilidade. Se o conflito repousa, então, sobre a impossibilidade de comunicar com Édouard para resolver a investigação, é a própria obra que não nos comunica sobre essa resolução, o que acontece em decorrência do acometimento de Paul, cuja decrepitude o foco narrativo passa a acompanhar, abandonando as outras histórias que compunham o enredo.

Do mesmo modo, o corpo se encontra na construção de jogos formais importantes nesses romances. O jogo de espelhos entre personagens, por exemplo, é recorrente e cria identificações e possibilidades de leitura que determinam a apreensão de cada obra. É o caso, por exemplo, de François e Marie-Françoise em *Soumission* (2015), que se aliam na fuga de Paris quando da eclosão de uma guerra civil decorrente da tomada de poder da França por um partido muçulmano. As suas semelhanças — o nome, o cargo na universidade, o fato de cada um ter um autor do século XIX em que é especialista — terminam dando ênfase à disparidade prática que o novo sistema impõe entre os dois quando as mulheres são impedidas de lecionar na universidade, enquanto devolvem o cargo a François, e oferecem-lhe duas mulheres para casamento. Outros exemplos são os médicos Lesage e Lebon, de aparência e movimentos sincronizados, responsáveis pelo tratamento de Paul em *Anéantir* com radioterapia e quimioterapia, procedimentos aplicados comumente de forma combinada; e o comissário Jasselin e Houellebecq-personagem em *Carte* (2010), que são aproximados pelo teor investigativo, curioso, observativo e imaginativo das suas profissões, um detetive e o outro escritor.

Não apenas esses jogos formais se fundamentam no corpo, mas o próprio entendimento do conjunto da humanidade se organiza em torno de uma visão unitária através de fórmulas corpóreas, como é o caso da metáfora do cérebro de Jean-Yves Fréhaut em *Extension* (1994), na qual as pessoas seriam os neurônios fazendo ligações infinitas entre si; de François, em *Soumission*, que aparece como uma metonímia dos franceses; ou a fórmula de imortalidade da distopia *Ilha* (2005), que aprofunda o individualismo, sendo os neo-humanos clonados em

sequência e assexuados, como oposição à perenidade da espécie humana que acontece através da reprodução, padrão que coloca o indivíduo mortal como parte integrante do todo da humanidade, que permanece vivendo enquanto conjunto orgânico oxigenado pelo viver e o morrer dos indivíduos; ou ainda a ideia de que o Ocidente caminha para um fim, uma espécie de morte, sendo posto como uma entidade unificando todos os seus componentes humanos.

É neste ponto que a exploração da fragmentação do corpo permite lançar a nossa hipótese central de seu uso como metáfora da problemática das relações interpessoais na atualidade, que, segundo a visão de Houellebecq, tende a uma dissolução, aprofundando o individualismo em todas as esferas da vida. A visão dessa dissolução dos laços interpessoais como um problema da modernidade, da era pós-industrial, é um dos elementos que ressalta o elo frequente do autor com o século XIX, em que ele vai buscar inspiração, dialogando em especial com Arthur Schopenhauer, Auguste Comte e Honoré de Balzac, ao mesmo tempo em que lança o leitor em futuros imaginados de forma perspicaz, atenta à atualidade científico-tecnológica e às mazelas do ultraliberalismo que impregna cada vez mais as mais variadas relações humanas. Nesses futuros, o antropoceno se acirra ao ponto da destruição quase total do planeta, o pós-humano se realiza e precisa se isolar até espacialmente, passa a prescindir da reprodução e do desejo sexual e, assim, realiza o que parece ser o ápice da sociedade capitalista.

Assim, a crítica ao sistema econômico-social que rege o Ocidente se constitui como ingrediente da própria forma da sua escritura, que, em seu vazio formal, corresponde à tendência contemporânea ao esvaziamento, às formas da cultura de massa, à exploração da violência, à reificação e fetichização do corpo e a sua transformação em mercadoria. Desse modo, o corpo como objeto técnico tende a partir do ponto de usuário da ferramenta, sujeito da ação, para objeto da intervenção dessa ferramenta; ele é, então, sujeito às transformações materiais da ferramenta, o que parte da arte e segue em direção ao corpo físico, como em *Carte*, em que Jed Martin, o pintor da coleção de quadros de profissões-padrão, se enerva com a dificuldade de pintar a expressão de um desses personagens e lhe fura o olho com uma espátula de pintura, rasgando o tecido da tela a partir daí (Houellebecq, 2010, p. 29): a construção põe o leitor primeiro diante da cena de Jed furando o olho, para depois ampliar o foco e apontar para o fato de se tratar da representação pictural do personagem “atacado”.

Isso acontece em um romance no qual o próprio Houellebecq figura como personagem, que será assassinado de forma cruel e terá seu corpo fatiado em vários pequenos pedaços espalhados pelo chão, como uma instalação artística. Aí, o corpo passa de objeto da

transformação da ferramenta para o próprio material da obra que o assassino constrói, o que o coloca no limiar entre a arte e o crime e, em seguida, à intervenção médica, quando se descobre a sua origem de profissional especialista em cirurgia plástica.

Esses poucos exemplos retomados do corpo do texto desta tese permitem concluir pela efetiva realização desses jogos formais de que Houellebecq se utiliza para construir o seu discurso literário, confirmando a nossa hipótese principal. O escritor francês não é, desse modo, apenas um perspicaz observador da realidade contemporânea, nem um simples autor inteligente e aficionado por ciência, política e literatura, também não é apenas um agitador de polêmicas, um vendedor midiático, um exímio concatenador de ideias vendáveis, calculadamente controversas e selecionadas friamente do acervo mais atual de acontecimentos do mundo. Ele é um artista capaz de construir um humanismo com base na desumanidade, de lutar por uma espécie de progressismo conservador, de dar nascimento a personagens execráveis passíveis de compaixão, tantas contradições aparentes que o colocam como um vórtice das mais controversas questões antigas e atuais, dando conta da complexidade daquilo que muitas vezes não se quer encarar: o mal virtualmente presente em nós mesmos. Nesse sentido, os seus personagens execráveis são postos sob a lupa de modo a enfrentar a difícil tarefa de compreender a sua gênese, como única forma de talvez mudar verdadeiramente a realidade denunciada nessas obras.

Houellebecq lança mão, de acordo com a nossa hipótese surgida ao longo da execução desta pesquisa, de personagens repulsórios — figuras complexas, de difícil aceitação, agentes de males diversos, racistas, misóginos, libertinos, ou simplesmente controvertidos em suas posições — como forma de se debruçar sobre eles e permitir enxergar as origens do seu pensamento, dar voz aos seus argumentos em contraste com a realidade com a qual eles não conseguem lidar. É assim que Houellebecq é detestado por muitos, como uma espécie de voz dessas figuras às quais não se costuma querer dar ouvidos pelo simples absurdo de suas visões enviesadas, o que apenas rompe o diálogo, abafa os seus discursos sem os alterar, constituindo um caminho fácil de combate: o simples silenciamento. Em determinado momento, percebemos, atônitos, os diversos movimentos reacionários que emergem ao mesmo tempo em vários lugares do mundo onde se acreditava que as democracias haviam evoluído a um status de relativa soberania, liberdade e igualdade populares: como um caldo que entorna, esses discursos silenciados se aglutinam em torno de tiranos cada vez mais influentes que ora tomam o poder trazem à luz todos os outros indivíduos de mesma tendência com seus discursos e sua potência destrutiva, que até então apenas se mantinham calados. Nesse ponto, simplesmente os

repudiar, ridicularizar e silenciar já não pode refrear o poder de que são repentinamente investidos.

Nesse sentido, imaginar um país inteiro sendo convencido a eleger democraticamente um partido que promete instituir em todas as suas instâncias um regime baseado em um dogma que, por exemplo, determina a poligamia masculina e exclui veementemente as mulheres da vida profissional e acadêmica pode ser uma forma — altamente controversa, e até perigosa — de atirar contra todos os olhares — os numerosos olhares que a literatura de Houellebecq atrai — a potencialidade que os cidadãos daquele país têm para se lançar voluntariamente em semelhantes propostas. No romance em que essa imaginação é executada até o fim, *Soumission*, o personagem central é um francês nativo, um intelectual, professor universitário. E é a conversão dele que acompanhamos ao longo da trama, uma conversão que é, antes, uma revelação: a sua mudança de religião vem apenas arrematar a sua posição político-social que já dava sinais dessa predisposição, silenciada pelas restrições morais do seu entorno.

Quando o comediante de *stand up* Daniell, em *Ilha* reflete sobre o fato de o seu grande sucesso de público ter se dado não *apesar*, mas *em razão* das suas mais odiosas e desumanas piadas, ele não apenas nos leva a pensar na fórmula de sucesso do próprio escritor que o criou, ele nos abre os olhos para o fato de tão numerosas pessoas mundo afora terem a predisposição para aderir a tais discursos e estarem apenas caladas. E é amplamente conhecido o poder que os discursos têm sobre as ações. O Michel de *Plateforme* é magistral na administração de dados factuais na fundamentação e justificação do seu projeto turístico-sexual internacional que significa, para ele, fornecer uma renda às jovens prostitutas e dar vazão à demanda por sexo dos viajantes, uma lógica simples e até mesmo justa, de zero ponto de vista. A questão é que ele próprio eleva essa discussão a outro patamar, ao discutir a pretensa incapacidade dos europeus de se entregar, de se doar no sexo e o experimentar em sua completude, capacidade que, segundo ele, teria ficado restrita a povos tradicionais de países em desenvolvimento espalhados pelo mundo. E é essa parte do discurso que, baseada na plausível denúncia do individualismo e da sua já consagrada teoria da extensão do domínio da luta capitalista para a “luta” sexual, tende a contar com a aquiescência do leitor, sendo ela mesma, contudo, que guarda a fórmula de exploração capitalista — agora sistematizada na prostituição — que subjuga, pauperiza e priva dos mais elementares direitos populações inteiras de países já subalternizados pelo próprio sistema capitalista.

Houellebecq encontrou um jeito ousado, controvertido e sutil de fustigar as certezas políticas, a atual moralidade, desvelando, de um lado, a hipocrisia dessa moral, de outro, a potencialidade das pessoas comuns — inclusive os mesmos atores dessa moral — de concordarem, aderirem às mais controversas formas de fazer ou deixar fazer mal aos outros, e até se deslocarem ao outro lado do espectro político em suas atitudes, a depender da ocasião.

A saída para esse embate não é simples, mas nos parece um bom ponto de partida contrariar a própria repugnância e olhar com atenção para essas figuras repulsivas, empreender o esforço de as compreender, para, a partir daí, pensar formas de diálogo, evitando o seu recrudescimento e, quem sabe, permitindo-lhes evoluir, replicar esse ato de compaixão. Essa pode ser a serventia de se debruçar sobre o odioso, o grotesco, o execrável na potência humana.

A análise desses e de outros exemplos de personagens funcionando como repulsórios na obra romanesca de Houellebecq nos permitiu concluir pela confirmação parcial dessa hipótese, considerando que se trata de uma leitura possível entre outras. E, sobretudo, considerando que essa abordagem do autor tem grandes chances de não ser compreendida — o que os vultosos números de exemplares vendidos a cada lançamento poderiam denotar — e ter o efeito oposto, o de identificação do público com tais personagens, de mera concordância com os seus pensamentos e ações. Se o próprio autor constitui um exemplo daquilo que ele denuncia, a potencialidade das pessoas comuns de aderir ao absurdo, ao mesmo tempo em que o mostra, ele também o realiza na prática. Basta considerarmos, para constatar isso, os momentos em que obras suas foram entendidas como elogios a personalidades e grupos de extrema direita.

Todo esse trabalho de reflexão da atualidade e de projeção de futuros é implementado pelo escritor francês através de diversos diálogos com outras artes, com o campo científico em geral e com importantes pensadores que figuram implícita ou explicitamente em sua escritura. A análise desses diálogos nos permitiu fundamentar as nossas hipóteses de pesquisa e adentrar no universo ideológico e epistemológico do autor, o que rendeu resultados positivos no sentido de conduzir à reflexão central deste estudo, a morte e a fragmentação do corpo, bem como as centralizações e a exploração do caráter sensorial amplo desse corpo, em especial pelo sexo.

Para tanto, adentramos a afamada temática da sexualidade em Houellebecq naquilo que interessa para a nossa reflexão: os laços familiares, a constituição de gênero e o sexo como processos de ligação entre os corpos e do corpo com o seu entorno, de modo a explorar tanto os perfis dos protagonistas quanto os discursos e o trabalho literários. Tratando o sexo, vimos a forma inspirada em Schopenhauer de ver o desejo como uma expressão da *vontade* que se

constitui como um sofrimento para o indivíduo, um problema a se “resolver” inclusive através de intervenções no corpo que permitiriam a supressão da necessidade de sexo entre seres humanos geneticamente manipulados. Esse sofrimento parece decorrer da grande centralidade que o sexo tem na vida dos indivíduos, segundo a lógica houellebecquiana, o que é representado pelo mecanismo da *reductio sexualis*, que consiste em uma metonímia corpórea, na medida em que toma os indivíduos pelas suas genitálias, reduzindo-os ou lhes excluindo o restante do corpo.

A essa forma reducionista de ver o sexo se unem formas de experiência da sexualidade nomeadas por nós como “desviantes”, pelo seu caráter de subversão das condutas normatizadas socialmente, o que é muito explorado através dos personagens houellebecquianos. Passamos, nesse ponto, a discutir a posição da mulher na prosa ficcional do autor como um elemento secundário, objetivado, reificado e reduzido à sexualidade. A própria abordagem da mulher pelo nosso estudo não teve meios de aprofundar essa discussão, dado o apagamento relativo das mulheres nessas obras. Elas aparecem como responsáveis pelo alento sexual dos homens e afetivo das famílias, bem como são idealizadas como o gênero capaz de salvar a humanidade da autodestruição, o que recoloca sobre elas o peso da resolução dos problemas do mundo. As mulheres são, em certa medida — através das conquistas do feminismo —, a causa das profundas alterações nas formas de masculinidade das últimas décadas, e também as vítimas do reacionarismo masculinista consequência dessas mudanças, questão que é enfrentada pelo autor e representada também por essa ausência, essa posição acessória delas que salta aos olhos. Não se trata, aí, de um simples desprezo pela mulher, mas antes de uma incapacidade de vivência com o outro — e até consigo mesmo — em um sentido amplo, que resvala na mulher por ser ela o *objeto* do desejo e por ser em relação a ela o mais importante desajuste, que revela não um simples ressentimento ou uma simples recusa mal esboçada, mas parte da expressão de uma profunda solidão essencial.

O indivíduo sob a lupa de Houellebecq é o homem, um perfil específico de homem, o conservador em contraste com o mundo atual, progressista demais para ele, que, por sua vez, contraria o padrão de virilidade da masculinidade tradicional, e cujo sofrimento está no cerne das discussões desenvolvidas pelo autor. Trata-se de um homem no limiar entre a fragilidade e o masculinismo, incapaz de se adaptar ao mundo e agindo de modo ora a resistir às mudanças que afetam o seu gênero, ora a desistir de tudo, fechar-se em si mesmo ou desaparecer. Ele é a figura típica de uma espécie de crise do masculino no atual momento histórico, pelo menos o masculino como eles conheceram, como foram ensinados na segunda metade do século XX,

que, atravessando a revolução social de 1968, viu se esfacelar o sistema patriarcal, processo ainda em curso mas ainda desestabilizante. O homem houellebecquiano não foi ensinado a lidar com outro sistema, foi forjado nele, com contundência e mesmo violência, aprendeu a reproduzir os seus ideais e seus meios e hoje se torna apto a resistir às mudanças com a mesma violência. O discurso masculinista ronda esses personagens, mas não os incluiria, frágeis e pouco viris como são. Eles estão entre as pessoas excluídas em todos os sentidos, mas especialmente, segundo sua denúncia, no que diz respeito às relações e à disputa sexuais.

O menino, o adulto e seu pai idoso compõem a tríade das conturbadas relações masculinas, que carecem de organicidade nos exemplos encontrados nos romances que estudamos. Os três estágios rondam o imaginário dos protagonistas, que vacilam entre uma incapacidade quase infantil de lidar com as situações e o temor da velhice que os interpela. Esses elementos são fundados no corpo, tanto pela sexualidade quanto pela decrepitude, a caducidade material e a aproximação, psicológica e física, da morte.

A morte, o suicídio, a eutanásia estão presentes de forma marcante em toda a prosa ficcional do autor. São elementos que se unem ao tema do corpo diminuído para desenhar pessoas na fronteira entre a vida e o desaparecimento, mas que antecipam o apagamento no mundo. O psicológico, a capacidade de interagir com os outros, a felicidade, se fragmentam junto com o corpo, em um extremado e amplo desaparecer de si.

Com base no longo trabalho de análise e reflexão sobre os principais aspectos da escrita literária de Houellebecq sob o prisma do corpo, consideramos os intentos iniciais da pesquisa satisfeitos, tanto no que diz respeito à apreciação e ao desenvolvimento da sua premissa inicial, quanto no que concerne às possíveis funções que esperamos ter este estudo, de favorecer reflexões relevantes para os estudos literários e, possivelmente, de contribuir para compreensões e transformações pertinentes para a sociedades contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- L'AFFAIRE Gordji : Histoire d'une cohabitation. Direção: Guillaume Nicloux. Paris : Canal+, 2012. (95 min.), color.
- A FIRMA. Direção: Sydney Pollak. [S. l.] Paramount Home, 1993. 1 DVD (154 min.), cor.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos: Homo Sacer, IV, 2*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AL-RODHAN, Nayef. *Neurophilosophy and Transhumanism*. 2019. Disponível em: <https://blog.apaonline.org/2019/02/19/neurophilosophy-and-transhumanism/> Acesso em 15/02/2024.
- ANDERS, Günther. *L'obsolescence de l'homme: sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Paris: Éditions Ivrea, 2002.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ANDREJEK Nicole; FETNER, Tina. The Gender Gap in Orgasms: survey data from a mid-sized canadian city. *International Journal of Sexual Health*. p. 26-35, fev.2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/19317611.2018.1563014?scroll=top&needAccess=true> Acesso em 15/02/2024.
- APA [American Psychiatric Association]. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais : DSM-5* [recurso eletrônico]. Trad. Maria Inês Corrêa Nascimento *et al.* 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- ARBEX, Márcia; LAGO, Izabela Baptista do. O ateliê do artista: modos de usar. In: CAETANO, Renata Oliveira; MELO, Tálisson. (org.) *Só vida: arte, história e intermídia*. Juiz de Fora: Editora UFJF/ClioEde, 2023.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livros I e II. Trad. Vincenzo Cocco. [S. l., s. n.], 2018.
- ATTIMONELLI, Claudia; SUSCA, Vincenzo. *Pornocultura: viagem ao fundo da carne*. Trad. Simone Ceré. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- AUTHIER, Christian. *Houellebecq politique*. Paris: Flammarion, 2022.
- BADINTER, Élisabeth. *XY de l'identité masculine*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992.
- BALZAC. Honoré de. *La comédie humaine*. [S. l.]: Arvensa Éditions, 2017.
- BALZAC. Honoré de. *Illusions perdues*. Paris: Gallimard, 2013a.
- BALZAC. Honoré de. *Modeste Mignon*. Lyon: Bibebook, 2016a.
- BALZAC. Honoré de. *Peau de chagrin*. Paris: Flammarion, 2013b.
- BALZAC. Honoré de. *Le père Goriot*. Paris: Flammarion, 2006a.
- BALZAC. Honoré de. *La Recherche de l'absolu*. Lyon: Bibebook, 2016b.
- BALZAC. Honoré de. *Splendeurs et misères des courtisanes*. Paris: Flammarion, 2006b.

- BARBOSA, Wilmar do V. Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2020.
- BARDOLLE, Olivier. *La littérature à vif*. Paris: L'esprit des péninsules, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos; O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- BASU, Tanya. The 'manosphere' is getting more toxic as angry men join the incels. *Technology Review*. fev.2020. Disponível em: <https://www.technologyreview.com/2020/02/07/349052/the-manosphere-is-getting-more-toxic-as-angry-men-join-the-incels/> Acesso em 15/02/2024.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970.
- BAUBÉROT, Arnaud. On ne naît pas viril, on le devient. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.) *Histoire de la virilité*, Tome III , La Virilité en crise : XXe-XXIe siècles. Paris: Seuil, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt.; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Martins. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique, ou L'anatomie de l'image*. Paris: Editions Allia, 1957.
- BELLMER, Hans. *A boneca*. 1935-1936. Madeira pintada, papel machê colado e pintado, cabelos, sapatos, meias, 61 x 170 x 51 cm. Imagem disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/iNIjBCF> Acesso em 15/02/2024.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.
- BÍBLIA SAGRADA. *Antigo e Novo Testamentos*. Trad. João Ferreira de Almeida. 3. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.

- BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Música: Vangelis. [S. l.]: Warner Bros. Pictures, 1982. 1 DVD (117 min.), cor.
- BOËCHAT, Melissa G.; ASSUNÇÃO, Antônio L.; SOUZA, Eneida M. (org.) *Corpo, arte e tecnologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- BOLEN, Jean Shinoda. *Os deuses e o homem: uma nova psicologia da vida e dos amores masculinos*. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus Editora, 2021.
- BOUCHOUCHA, Myriam. La représentation de la violence dans le roman français de la dernière décennie : cas de P. Djian, V. Despentes, F. Beigbeder. *Multilinguales*, Béjaia, n. 9, p. 1-12, juin 2018. Disponível em <http://journals.openedition.org/multilinguales/1036> Acesso em 15/02/2024.
- BRAGA, Nathalia B. C. *A semiótica psicanalítica dos celibatários involuntários*. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP, São Paulo, 2021.
- BRAUNSTEIN, Florence ; PÉPIN, Jean-François. *O lugar do corpo na cultura ocidental*. Trad. João Duarte Silva. Lisboa : Instituto Piaget, 2001.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: José Olympio, 2018.
- CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Folio, 1942.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2010.
- CARVALHAL, Tânia F.; COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CASTELAIN-MEUNIER, Christine. Les métamorphoses de la masculinité. *Le Journal des psychologues*. v. 1, n 308, p. 45-51, mai.2013.
- CHABERT, George. Michel Houellebecq — lecteur d'Auguste Comte. *Revue Romane*, Paris, v. 37, n. 2, janv. 2002, p. 187-204.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- CHILDERS, Joseph; HENTZI, Gary. *The Columbia dictionary of modern literacy and cultural criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.
- CHINEN, Allan B. *Beyond the hero: classic stories of men in search of soul*. Nova Iorque: G. P. Putnam's Sons, 1993.
- CLÉMENT, Murielle Lucie. Houellebecq et Lautréamont. Une rencontre. *Cahiers Lautréamont: livraisons LXXI et LXXII*, La Littérature Maldoror, Actes du Septième Colloque International sur Lautréamont, Liège/Bruxelles, [S. n.], p. 203-213, oct. 2004.
- CLERMONT, Thierry. Houellebecq et La Possibilité d'une île : “Raël est un homme sympa, convivial”. *Le Figaro*. Paris, dez. 2014. Disponível em:

<https://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/31/03005-20141231ARTFIG00090-houellebecq-et-la-possibilite-d-une-ile-rael-est-un-homme-sympa-convivial.php> Acesso em 15/02/2024.

CIBOIS, Philippe. La réforme de l'orthographe et la lecture. *Revue Les Actes de Lecture*, Aubervilliers, N° 28, déc. 1989.

COMPLÉMENT D'ENQUÊTE, Comment Houellebecq a fini par décrocher le Goncourt. *Complément d'Enquête*. [S. l.] nov. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i2vTZts0EVE> Acesso em 15 fev. 2024.

COMTE, Auguste. *Discours sur l'esprit positif*. Chicoutimi: Université du Québec, 2002.

CONSTANT, Paule. *Confidence pour confidence*. Paris: Folio, 2000.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.) *História do corpo: as mutações do olhar*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. O século XX. v. III. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CORE, Mikael. Qui sont les « gilets jaunes » ? *La croix*, [S. l.], 2018. [Não paginado] Disponível em: <https://www.la-croix.com/France/Politique/sont-gilets-jaunes-2018-11-30-1200986608> Acesso em 15/02/2024.

CORNETTE; CYR. Michel Houellebecq, un homme et son chien ! *Le point*, jul.2019. Disponível em: https://www.lepoint.fr/debats/michel-houellebecq-un-homme-et-son-chien-02-07-2019-2322223_2.php Acesso em 15/02/2024.

CORREA, Mariele Rodrigues. *Cartografias do envelhecimento na contemporaneidade: velhice e terceira idade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

CRISTAL de souffrance. Direção: Michel Houellebecq. Roteiro: Michel Houellebecq e Pierre Lamalattie. [S. l.] 1978 (30 min.). Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0462857/> Acesso em 15/02/2024.

CRUTZEN, P. J.; STOERMER, E. F. The “Anthropocene”. *IGBP Global Change Newsletter*, Stockholm, n. 41, p. 17-18, 2000.

DANS LA PEAU de Blanche Houellebecq. Direção: Guillaume Nicloux. Paris: Les Films du Kiosque, 2024. (88 min.) color.

DÄLLENBACH, Lucien. *The mirror in the text*. Chicago: Polity Press, 1989.

DEMONPION, Denis. *Houellebecq non autorisé : enquête sur un phénomène*. Paris : Maren Sell Éditeurs, 2005.

DÉSÉQUILIBRES. Direção: Michel Thomas (Michel Houellebecq). Produção: Michel Houellebecq, Jean Ray. 1982. (12 min), preto e branco.

DÉTREZ, Christine. *La construction sociale du corps*. Paris: Seuil, 2002.

DICK, Philip K. *Blade runner: androides sonham com ovelhas elétricas?* Trad. Ronaldo Bressane. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

DOMECQ, Jean-Philippe. « Ce qui restera de Michel Houellebecq n'est pas son œuvre, mais le fait qu'elle a été abondamment commentée ». *Le Monde*, Paris, [S. n.] janv. 2023. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/idees/article/2023/01/07/ce-qui-restera-de-michel->

houellebecq-n-est-pas-son-uvre-mais-le-fait-qu-elle-a-ete-abondamment-commentee_6157011_3232.html

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da casa dos mortos*. Trad. Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

DUARTE, Adriane da Silva. Introdução. In: SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

DUPUIS-DÉRI, Francis. *La crise de la masculinité: autopsie d'un mythe tenace*. Montréal: Éditions du Remue-Ménage, 2018.

EFFACER l'historique. Direção: Benoît Delépine e Gustave Kervern. Paris: Les films du Worso, No Money Productions, France 3, 9 SOFICA, 2020. (106 min.) color.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

L'ENLÈVEMENT de Michel Houellebecq. Direção: Guillaume Nicloux. Paris : Les Films du Worso e Arte France, 2014. (92 min), color.

FALCONNET, Georges; LEFAUCHEUR, Nadine. *A Fabricação dos Machos*. Trad. Clara Ramos. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FERRANDO, Francesca. *Philosophical posthumanism*. London: Bloomsbury Academic, 2019a.

FERRANDO, Francesca. Pós-Humanismo, Transumanismo, AntiHumanismo, Meta-Humanismo e novos materialismos: diferenças e relações. *Revista de Filosofia Aurora*. Curitiba, v. 31, n. 54, p. 958-971, set./dez. 2019b.

FILIPOVIC, Jill. Scientists are on the verge of a male birth-control pill. Will men take it? *The Guardian*. [S. l.] Dez. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/dec/18/male-birth-control-will-men-take-it> Acesso em 15/02/2024.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. Trad. Rodrigo Gonsalves *et al.* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976)*. Trad. Maria Hermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. V. I, A vontade de saber. Trad. Heliana de B. C. Rodrigues; Vera Portocarrero. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. V. II, O uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. V. III, O cuidado de si. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. V. IV, As confissões da carne. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021a.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970- 1982)*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997 [1994].

FRANCEINFO, 2012. Nobel de littérature : Annie Ernaux tacle Michel Houellebecq pour ses idées ‘réactionnaires et antiféministes’. *Franceinfo: Culture*. Paris, dez. 2022. Disponível em: https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/roman/nobel-de-litterature-annie-ernaux-tacle-michel-houellebecq-pour-ses-idees-reactionnaires-et-antifeministes_5534319.html Acesso em 15/02/2024.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FRONTEIRAS. Michel Houellebecq — Troque seu filósofo por um bom romancista. Palestra proferida no Seminário Internacional Fronteiras Braskem do Pensamento, 2007, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.frenteiras.com/assista/exibir/troque-seu-filosofo-por-um-bom-romancista> Acesso em 15/02/2024.

GARCIA, Daniel. Comment Michel Houellebecq a mis 12 ans pour décrocher le Goncourt. *L'Express*. Paris, déc. 2010. Disponível em: https://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-michel-houellebecq-a-mis-12-ans-pour-decrocher-le-goncourt_941494.html Acesso em 15/02/2024.

GAZALÉ, Olivia. *Le mythe de la virilité: un piège pour les deux sexes*. Paris: Robert Laffont, 2017.

GENOVÉS, Fernando R. Íntimos e obscenos. *El Catoblepas: revista crítica del presente*, n. 74, p. 7, abr. 2008. Disponível em: <https://www.nodulo.org/> Acesso em 15/02/2024.

GIDE, André. *Journal: une anthologie (1889-1949)*. Paris: Gallimard, 2017.

GRISHAM. *A firma*. Trad. Alves Calado. São Paulo: Arqueiro, 2019.

HAGENS, Gunther von. *The Torchbearer*. 2015. Corpo humano desidratado por plastinação. Imagem disponível em: <http://touringexhibitions.org/the-world-of-body-worlds/> Acesso em 15/02/2024.

HAMMER, Olav. “New Age Movement”. In: HANEGRAAFF, Wouter. (org.). *Dictionary of gnosis and western esotericism*. Leiden/Boston: Brill, 2006.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Revista ClimaCom*. Ano 3, n. 5, abr. 2016. p. 139-146.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; SILVA, Tomaz T (Orgs). Antropologia do ciborgue - as vertigens do pós-humano. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, vol. IV*. Trad. Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

- HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HODAPP, Christa. *Men's rights, gender, and Social Media*. London: Lexington Books, 2017.
- HOLLIS, James. *The middle passage: from misery to meaning in midlife*. Toronto: Inner City Books, 1993.
- HOUELLEBECQ, Michel. *H. P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020a.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Anéantir*. Paris: Flammarion, 2022.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Configuration du dernier rivage*. Paris: Flammarion, 2013.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Établissement d'un ciel d'alternance*. Paris : GRRR, 2007. 1 CD (33,28 min).
- HOUELLEBECQ, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Flammarion, 1994.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Interventions*. Paris: Flammarion, 1998a.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Interventions 2020*. Paris: Flammarion, 2020b.
- HOUELLEBECQ, Michel. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Lanzarote*. Paris: Flammarion, 2000a.
- HOUELLEBECQ, Michel. *La possibilité d'une île*. Paris: Flammarion, 2005.
- HOUELLEBECQ, Michel. *La poursuite du bonheur*. Paris: La Différence, 1992.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Le Sens du combat*. Paris: Flammarion, 1996a.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Le Sens du combat*. Paris : Cassettes Radio France, 1996b. 1 CD (60 min).
- HOUELLEBECQ, Michel. *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998b.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Mourir*. [S. l.: s. n.] 2005. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1DZnhGflvtVGCao29Y1y5KuR4H_SF3OW/view?pli=1
Acesso em 15/02/2024.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Non réconcilié: anthologie personnelle, 1991-2013*. Paris : Gallimard, 2014.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Plateforme*. Paris: Flammarion, 2001.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Présence humaine*. Paris : Tricatel, 2000b. 1 CD (45 min).
- HOUELLEBECQ, Michel. *Renaissance*. Paris: Flammarion, 1999.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant*. Paris: Flammarion, 1991.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Sérotonine*. Paris: Flammarion, 2019.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Soumission*. Paris: Flammarion, 2015.

- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Globo, 2014.
- HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009. Versão digital.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.
- JÉRÔME, David. "Auguste Comte toi-même !" Houellebecq et le positivisme. In. VAN WESEMAEL, Sabine; VIARD, Bruno. *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris: Classiques Garnier, 2014.
- JOURDE, Pierre. *La littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des péninsules, 2002.
- JULLIOT, Caroline, NOVAK-LECHEVALIER, Agathe, et al. (ed.). *Misère de l'homme sans Dieu*. Michel Houellebecq et la question de la foi. Paris: Flammarion, 2022.
- JURIGUIDE. Michel Houellebecq poursuivi pour islamophobie. *JuriGuide*. [S. l.] dez. 2022. Disponível em: <https://www.juriguide.com/2022/12/29/michel-houellebecq-poursuivi-pour-islamophobie/> Acesso em 15/02/2024.
- KEN Park. Direção: Larry Clark, Edward Lachman. Daps Records, 2002. (1h 36min).
- KIRAC 27. Direção: Stefan Ruitenbeek. 2023. [não lançado]
- KLEIN, Étienne. *En cherchant Majorana : le physicien absolu*. Paris: Flammarion, 2013.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Trad. Ruy Jungmann e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LABOURET, Denis. *La littérature française du XXe siècle*. Paris: Armand Colin, 2013.
- LA POSSIBILITÉ d'une île. Direção: Michel Houellebecq. Produção: Éric et Nicolas Altmayer. Paris: Mandarin Cinéma, 2008. (85 min), color.
- LA RIVIÈRE. Direção: Michel Houellebecq. Produção: Alain Clert e Charline de Lépine. Paris: Canal+, 2001. (16 min), color.
- LA ROCHELLE, Pierre Drieu. "Un homme une femme". *La Nouvelle Revue Française*, N° 327, Paris: NRF, mai 1941. p. 720-726.
- LEACH, Maddison. Pickup Artistry: The insidious dating trend putting women in serious danger. *Nine Entertainment / Honey*, 2021. Disponível em: <https://honey.nine.com.au/latest/pick-up-artists-dating-trend-dangerous-for-women-documentary/ee568e58-5948-4ffb-9bbd-7b23a5e0efe0> Acesso em 15/02/2024.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Trad. Sonia Fuhrmann. São Paulo: Vozes, 2012.
- LE BRETON, David. *L'Adieu au corps*. Paris: Métalié, 2013.

- LE BRETON, David. Corpo e transumanismo. Sobre um puritanismo radical. In. MONTEIRO, M. C., GIUCCI, G., & PINHO, D. *Eros, tecnologia, transumanismo: figurações culturais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2015.
- LE BRETON, David. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2018.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Trad. Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- LE FIGARO. Houellebecq : "Un génie du marketing". *Le figaro*. Paris, janv. 2015 Disponível em: <https://video.lefigaro.fr/figaro/video/houellebecq-un-genie-du-marketing/3973449952001/> Acesso em 15/02/2024.
- LE MONDE. La secte raélienne annonce la naissance du premier clone humain. *Le Monde*, Paris, déc. 2002. Disponível em: https://www.lemonde.fr/planete/article/2002/12/27/la-secte-raelienne-annonce-la-naissance-du-premier-clone-humain_303531_3244.html Acesso em 15/02/2024.
- LE ROBERT. *Dictionnaire de la langue française*. Versão online. Les éditions Le Robert. Disponível em: <https://www.lerobert.com/> Acesso em 15/02/2024.
- LIBÉRATION. Pays-Bas : la justice autorise Michel Houellebecq à visionner le film «porno» dans lequel il a joué avant sa diffusion. 2023. Disponível em : https://www.liberation.fr/culture/cinema/pays-bas-la-justice-autorise-michel-houellebecq-a-visionner-le-film-porno-dans-lequel-il-a-joue-avant-sa-diffusion-20230516_MDVDRN7CSFAHFLZOALN5XAVQ5Q/ Acesso em 15/02/2024.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LISAK, 1991 LISAK, David. Sexual aggression, masculinity, and fathers. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 16, n 2, p. 238-262, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2020.
- LUDO, Luis (org.). The future global muslim population: projections for 2010-2030. *Pew Research Center*. Washington, 2011. Disponível em: <https://www.pewresearch.org/religion/wp-content/uploads/sites/7/2011/01/FutureGlobalMuslimPopulation-WebPDF-Feb10.pdf> Acesso em 15/02/2024.
- MACHADO, Amanda. O que é deepfake e por que você deveria se preocupar. *Tecnoblog*, [S. l.] ago. 2022. Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-deep-fake-e-porque-voce-deveria-se-preocupar-com-isso/> Acesso em 15/02/2024
- MAHLER, Thomas. Les Inrocks ont découvert que Houellebecq n'était peut-être pas très progressiste... *L'Express*, [S. l.] mar. 2022. Disponível em: https://www.lexpress.fr/idees-et-debats/les-inrocks-ont-decouvert-que-houellebecq-n-etait-peut-etre-pas-tres-progressiste_2170685.html Acesso em 15/02/2024.

- MARX, Karl. *O capital — Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Penguin-Cia. das Letras, 2012.
- MASON, Kirsty. Why is it easier for men to reach the big O?. *Numan*. S/d. Disponível em: <https://www.numan.com/numankind/orgasm-gap-men-women> Acesso em 15/02/2024.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MCLUHAM, Marshall. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Trad. Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MESCHONNIC, Henri. *Modernidade, modernidade*. Trad. Lucius Provase. São Paulo: EDUSP, 2017.
- MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M*. Paris: Flammarion, 1997.
- MITTERAND, Henri; RINCÉ, Dominique; LECHERBONNIER, Bernard. *Littérature, textes et documents: XIXe siècle*. Paris: Nathan, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONDE extérieur. Direção: David Rault. Produção: Loo Hui Phang e Michel Houellebecq. Paris: Symbioz-Design Cinéma, 2004. (10 min.), color.
- MONTIFAUD, Marc. *Histoire d'Héloïse et d'Abailard — suivie des lettres les plus mémorables des deux immortels amants*. Paris: C. Marpond et Flammarion Éditeurs, 1876.
- MOORE, Robert; GILLETTE, Douglas. *Rei, guerreiro, mago, amante: a redescoberta dos arquétipos do masculino*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Campus, 1993.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lauréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.) *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. v. III. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- NEAR Death Experience. Direção: Gustave Kervern et Benoît Delépine. Paris : No Money Productions, 2014. (87 min.), color.
- NICE, Harmony. *Wicca: a modern guide to witchcraft and magick*. New York: Hachette Book Group, 2019.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.

NOGUEZ, Dominique. *Houellebecq, en fait*. Paris: Fayard, 2003.

NOORULLAH, Aisha; MOHSIN, Zehra; MUNIR, Taliha; NASIR, Rida; MALIK, Misbah. Prevalence of paternal postpartum depression. *Pakistan Journal of Neurological Sciences*. v. 15, n. 3, p. 11-16, set.2020. Disponível em: <https://ecommons.aku.edu/pjns/vol15/iss3/3> Acesso em 15/02/2024.

NOVAK-LECHEVALIER, Agathe. *Houellebecq, l'art de la consolation*. Paris: Stock, 2018.

OGRODNICZUK et. al. La santé mentale des hommes: espaces et milieux propices aux hommes. *Can Fam Physician*. Jun.2016. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4907567/> Acesso em 15/02/2024.

OXFORD. *Oxford learners dictionary*. Versão online. 2023 Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> Acesso em 15/02/2024.

PAULSON, James F. Focusing on depression in expectant and new fathers: prenatal and postpartum depression not limited to mothers. *Psychiatric Times*, v. 27, n. 2, fev.2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PETTER, Olivia. Women don't need tips on good sex – men do. *Independent*, ago.2019. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/female-orgasm-holly-willoughby-sex-men-b2395884.html> Acesso em 15/02/2024.

PICON, Gaëtan. *L'écrivain et son ombre*. Paris: Gallimard, 1953.

PICON, Gaëtan. *Balzac*. Paris: Points, 1956.

PIEMONTE, Jennifer L.; CONLEY, Terri D.; GUSAKOVA, Staci. Orgasm, gender, and responses to heterosexual casual sex. *Science Direct*, v. 151, dez.2019. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0191886919304106> Acesso em 15/02/2024.

PLAN 75. Direção: Chie Hayakawa. Happinet; TBA Studios, 2022. (1h 53min).

PLECK, Joseph H. The male sex role: definitions, problems, and sources of change. *Journal of Social Issues*. v. 32, n. 3, p. 155-164, 1976.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUEVAL, Isabelle. *Le corps aujourd'hui*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

RAMÍREZ. 'Matrix', o clássico do cinema criado como uma metáfora trans, agora é uma arma da extrema direita. *El País*, jun.2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-06-11/matrix-o-classico-do-cinema-criado-como-uma-metaphora-trans-agora-e-uma-arma-da-extrema-direita.html> Acesso em 15/02/2024.

RATTI, Stéphane. Quand Michel Houellebecq prédisait la crise paysanne dans *Sérotonine*. *Le Figaro*, jan.2024. Disponível em: www.lefigaro.fr/vox/societe/stephane-ratti-quand-michel-houellebecq-predisait-la-crise-paysanne-dans-serotonine-20240124 Acesso em 15/02/2024.

REISNER, Sari L.; CONRON, Kerith; SCOUT, Nfn; MIMIAGA, Matthew J.; HANEUSE, Sebastien; AUSTIN, S. Bryn. Comparing in-person and online survey respondents in the u.s. national transgender discrimination survey: implications for transgender health research. *LGBT Health*. v. 1, n. 2, p. 98-106, 2014.

RTL. Houellebecq : ‘Soumission’ n'est pas un cadeau à Marine Le Pen. RTL, Paris, janv. 2015. Disponível em: <https://www.rtl.fr/actu/politique/houellebecq-soumission-n-est-pas-un-cadeau-a-marine-le-pen-7776123244> Acesso em 15/02/2024.

RUMBA la vie. Direção: Franck Dubosc e Gustave Kervern. Paris: Les Films du Worso, No Money Productions, 2022. (106 min.) color.

SADE, Marquês de. *Obras Completas*. Volume XIII. Paris: J. J. Pauvert, 1966.

SAINT Amour. Direção: Gustave Kervern et Benoît Delépine. Paris/Bruxelles: JPG Films, No Money Productions, Nexus Factory, Umedia, DD Productions, Canal +, France 2, Cinéventure 1, 2016. (101 min.) color.

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.

SAYRE, R.; LÖWY, M. Marx, Engels et les écrivains romantiques. *Em pauta*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 41, p. 204-219, jan.-jun. 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A metafísica do amor*. Trad. Fernandes Costa; Frater Sinésio. São Paulo: Textos para Reflexão, 2017.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga et Paralipomena*. Tomes I et II. Trad. J-P. Jackson. Paris: Coda, 2012 [1851].

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o sofrimento do mundo & outros ensaios*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SILLY, Renaud. *Dictionnaire Jésus*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2021.

SILVEIRA, Tasso da. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

SHMERLING, Robert H. Why men often die earlier than women. *Harvard Health Publishing*, jun.2020. Disponível em: <https://www.health.harvard.edu/blog/why-men-often-die-earlier-than-women-201602199137> Acesso em 15/02/2024.

SOLANAS, Valerie. *SCUM manifesto*. Curitiba: Herética, 2014.

SOLLERS, Philippe. “La guerre du goût”. In: KRISTEVA et al. *Le plaisir des formes*. Paris: Seuil, 2003.

STOLTENBERG, John. *Refusing to be a man: essays on sex and justice*. Londres: Breitenbush Books, 2000.

THIELMANN, Beatriz. Mulheres pedem mais ajuda médica e psicológica do que os homens. *GI*, jun.2011. Disponível em: <https://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2011/06/mulheres-pedem-mais-ajuda-medica-e-psicologica-do-que-os-homens.html> Acesso em 15/02/2024.

THALASSO. Direção: Guillaume Nicloux. Paris: Les Films du Worso, 2019. (93 min.) color.

TO STAY Alive: A Method. Direção: Reinier van Brummelen, Arno Hagers e Erik Lieshout. Amsterdam: AT-Production e SeriousFilm, 2016. (70 min.) color.

UOL. Não é meme: por que os homens morrem mais cedo do que as mulheres. *Uol*, nov.2023. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/deutsche-welle/2023/11/25/por-que-homens-morrem-mais-cedo-do-que-mulheres.htm> Acesso em 15/02/2024.

VAN WESEMAEL, Sabine. (org.) *Michel Houellebecq sous la loupe*. [S/l]: Rodopi, 2007.

VARROD, Pierre. Michel Houellebecq : Plateforme pour l'échange des misères mondiales. *Éditions Esprit*, n. 279 (11), nov.2001, pp. 96-117.

VASSEUR, Nadine. *Les incertitudes du corps*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

VENDEIRA-BAPTISTA, Pedro; LIMA-SILVA, Joana; PRETI, Mario; XAVIER, Joana; STOCKDALE, Colleen K. G-spot: Fact or Fiction?: A Systematic Review. *Sexual Medicine*, v. 9, n. 5, out.2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S205011612100115X> Acesso em 15/02/2024.

VIARD, Bruno. *Les tiroirs de Michel Houellebecq*. Paris: PUF, 2013.

VIART, Dominique. Comment nommer la littérature contemporaine ? *Fabula: Atelier de théorie littéraire*. Nantes, [S. v., s. n.], dez. 2019. Disponível em: https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine#_ftn2 Acesso em 15/02/2024.

VIGARELLO, Georges. Virilidades homosexuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.) *Histoire de la virilité*, Tome III, La virilidade em crise ?, Le XXe-XXIe siècle. Paris: Seuil, 2011a.

VIGARELLO, Georges. Virilidades esportivas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.) *Histoire de la virilité*, Tome III, La virilidade em crise ?, Le XXe-XXIe siècle. Paris: Seuil, 2011b.

VON WIELLIGH-STEYN, Mercy Lydia. *Intertextualidade em Michel Houellebecq : um mundo suspenso entre realidade e ficção*. 2018. Tese (Mestrado em Artes) — Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade van Stellenbosch, Stellenbosch, 2018.

W. Kate. 45 Orgasm Statistics, statistics are better when they're about orgasms. *PleasureBetter*, jun.2023. Disponível em: <https://pleasurebetter.com/orgasm-statistics/> Acesso em 15/02/2024.

WILLIAMS, Zoe. Is there such a thing as ethical porn? *The guardian*, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2014/nov/01/ethical-porn-fair-trade-sex> Acesso em 15/02/2024.

Sites

<https://www.academiegoncourt.com/presentation-prix-goncourt> Acesso em 15/02/2024.

https://www.bedetheque.com/media/Couvertures/Couv_254025.jpg Acesso em 15/02/2024.

<https://www.bounty.com/pregnancy-and-birth/baby-names/baby-name-search/j/jed> Acesso em 15/02/2024.

<https://gagosian.com/exhibitions/2022/damien-hirst-natural-history/> Acesso em 15/02/2024.

<http://www.jeffkoons.com/artwork/balloon-rabbit> Acesso em 15/02/2024.

<https://lasignificationprenom.com/jed/> Acesso em 15/02/2024.